

Arte Religioso en el Arciprestazgo de Nemancos  
(A Coruña). Siglos XVII-XX.  
Arte Mueble.

TESIS DOCTORAL  
Eva M<sup>a</sup> López Añón





**Universidad de Santiago de Compostela  
Facultad de Geografía e Historia  
Departamento de Historia del Arte**

**ARTE RELIGIOSO EN EL ARCIPRESTAZGO DE NEMANCOS  
(A CORUÑA). SIGLOS XVII-XX.  
ARTE MUEBLE.**

**TESIS DOCTORAL DE EVA M<sup>a</sup> LÓPEZ AÑÓN  
DIRIGIDA POR EL DR. D. JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ.  
SANTIAGO DE COMPOSTELA, MARZO DE 2007.**





**DOCTORANDA**

**V° B° DIRECTOR DE LA TESIS**



***Dedicatoria***

A mis padres

A Juan

... con amor y gratitud



## *Agradecimientos*

Este trabajo no habría sido posible sin la colaboración de muchas personas que me han ayudado y apoyado en el largo camino de la investigación.

Quisiera mostrar mi agradecimiento sincero a las diversas instituciones que me han ofrecido la posibilidad de consultar sus fondos y documentación: Museo de Pontevedra, y en especial a su Director D. Carlos Valle, Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de Santiago de Compostela, Biblioteca General de la Universidad de Santiago de Compostela, Archivo Universitario de Santiago de Compostela y Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela. También mi agradecimiento al personal de dichos archivos y bibliotecas. A los sacerdotes que me abrieron las puertas de los archivos parroquiales de Bardullas, Buiturón, Frixe, Camariñas, Camelle, Cereixo, Carnés, Coucieiro, Caberta, Moraime, Muxía, Ozón, Ponte do Porto, Carantoña, Touriñán y Nemiña.

A mis profesores que, más allá de ofrecerme sus conocimientos, me han apoyado sin desfallecer a lo largo de todo el proceso. En primer lugar a D. José Manuel López Vázquez, mi director de tesis, por dedicarme tantas horas y por tratar de enseñarme a “mirar” el arte y por todas sus publicaciones referentes a la catalogación de obras de arte en Galicia. A D. Juan Manuel Monterroso Montero, Dña. M<sup>a</sup> Carmen Folgar de la Calle, D. Enrique Fernández Castiñeiras, D. Camilo Fernández Cortizo, D. Rubén Lois González, D. José Manuel García Iglesias (quien me hizo ver la importancia de ser doctora), Dña. M<sup>a</sup> Luisa Pérez Fariña, al Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia y a todos los profesores con los que he cruzado conversaciones a propósito de mi investigación y me han animado a perseverar y seguir.

A los sacerdotes de las parroquias del Arciprestazgo que, en su inmensa mayoría, me dieron todo tipo de facilidades simplificando mucho la labor y reduciendo los tiempos de la investigación. Y, cuando no fue así, contribuyeron a desarrollar más mi capacidad de trabajo e ingenio.

Un agradecimiento especial “in memoriam” para D. Manuel Canosa, párroco de Coucieiro, quien dedicó parte de su tiempo a tomar notas artísticas de los libros de fábrica. Sin algunas de ellas, no podríamos datar algunas piezas y establecer su autoría puesto ciertos libros de fábrica no se conservan o están mutilados.

Un recuerdo cariñoso para los párrocos D. Ricardo Senande Martínez que era el párroco de la iglesia de San Jorge de Camariñas cuando empecé esta investigación y falleció en el transcurso de la misma (2001). También al recientemente fallecido D. Jesús Quintáns Mouzo, párroco de Moraime, por

sus invitaciones a desayunar y las facilidades para acceder al fondo documental e iglesia.

También un agradecimiento especial por su colaboración y apoyo incondicional a mi familia y amigos: Florinda y José Luis, Juan, Marta, Reyes, Marién, Muchi, Pili y Carlos, Rocío, Juan M., Kike, M<sup>a</sup> Carmen, Manolo Vilar, Xosé M<sup>a</sup> Lema, Fidel Fernández, Maribel del Campus de la UIB, Ana Miragaya, Pablo, Nika y Estela, Paula y Dani, Rosa Cacheda, Rosa Vázquez, Chus, al chef Marcelo Tejedor, flia. García Tomé, Gabi, Rubén Lois y Víctor Castiñeirás por su gran generosidad, al Dr. Prieto Barros, Dr. Alfonso Iglesias,... y a todos los que siempre preguntábais con interés cómo iba la tesis. A mis compañeros del proyecto “Galicia Terra Única” y “Xacobeo 99”, especialmente Pili, Coroni y Carmo. Y un agradecimiento muy especial a mi amiga Ana Freire por ser “mis manos” en Santiago.

También a mis compañeras de Catalogación, Susana y Lalis con las que, en realidad, comencé este trabajo bajo la supervisión del profesor López Vázquez y el amparo de la Xunta de Galicia y el Museo de Pontevedra.

*A es.charla.enfermedad.cancer y M-80 radio.*

A todos, mi más sincero, cálido y cariñoso agradecimiento.

# S U M A R I O

	PÁG.
Dedicatoria y agradecimientos.....	02
Sumario.....	05
I. El tema y su justificación. Objetivos.....	10
II. Metodología. ....	12
III. Organización del trabajo .....	17
IV. Contextualización geográfica e histórica .....	20
-Contexto geográfico .....	20
-Consideraciones históricas y socio-económicas .....	32
-La ruta jacobea a Finisterre-Muxía .....	44

## A. RETABLOS

---

Estado de la cuestión .....	48
Evolución tipológica .....	54
Los artífices y los núcleos artísticos .....	63
Fichas de catalogación de retablos .....	69

### A. I. RETABLOS BARROCOS

A. I. 1. De columnas salomónicas .....	70
A. I. 2. De pilastras .....	88
A. I. 3. De estípites .....	138
A. I. 4. De columnas “panzudas” decoradas .....	149

### A. II. RETABLOS NEOCLÁSICOS

A. II. 1. Tipología 1 .....	162
A. II. 2. Tipología 2 .....	180
A. II. 3. Tipología 3 .....	195

### A. III. RETABLOS HISTORICISTAS

A. III. 1. Historicismo clasicista .....	204
A. III. 2. Eclecticismo .....	216
Índice de autores.....	234
Índice de retablos por parroquias .....	241

## B. ESCULTURA

---

Evolución estilística de la escultura.....	245
Los artífices y los núcleos artísticos .....	254
Fichas de catalogación de escultura.....	258



<b>B. I. DIOS</b>	
B. I. 1. Trinidad .....	259
B. I. 2. Dios Padre.....	267
B. I. 3. Jesús flagelado.....	271
B. I. 4. Jesús nazareno .....	274
B. I. 5. Jesús crucificado.....	277
B. I. 6. Cristo yacente .....	305
B. I. 7. Sagrado corazón de Jesús.....	307
<b>B. II. VIRGEN</b>	
B. II. 1. Inmaculada Concepción.....	326
B. II. 2. Virgen de la O.....	351
B. II. 3. Virgen de la Soledad.....	353
B. II. 4. Virgen de los Dolores.....	357
B. II. 5. Virgen de la Piedad.....	369
B. II. 6. Asunción.....	374
B. II. 7. Inmaculado Corazón de María.....	386
B. II. 8. Virgen del Perpetuo Socorro.....	389
<b>B. II. a) Vírgenes “aparecidas”</b>	
B. II. a) 1. Virgen de Aranzazu.....	398
B. II. a) 2. Virgen del Carmen.....	403
B. II. a) 3. Virgen del Rosario.....	428
B. II. a) 4. Virgen de Fátima.....	456
B. II. a) 5. Virgen del Pilar.....	465
B. II. a) 6. Virgen de Guadalupe.....	469
B. II. a) 7. Virgen de la Saleta.....	472
<b>B. II. b) Vírgenes “aparecidas” propias del arciprestazgo de Nemancos</b>	
B. II. b) 1. Virgen de la Barca.....	475
B. II. b) 2. Virgen del Monte.....	483
<b>B. III. ARCÁNGELES</b>	
B. III. 1. San Miguel Arcángel.....	486
<b>B. IV. PERSONAJES BÍBLICOS</b>	
B. IV. 1. Ana (madre de la Virgen).....	495
B. IV. 2. Joaquín.....	498
B. IV. 3. José.....	502
B. IV. 4. Juan Bautista.....	522
B. IV. 5. Lázaro.....	532
B. IV. 6. María Magdalena.....	536
<b>B. IV. 7. <u>Apóstoles</u>:</b>	
a). Andrés.....	539
b) Bartolomé.....	547
c) Felipe.....	551
d) Juan.....	554
e) Judas Iscariote.....	561

f) Judas Tadeo.....	564
g) Mateo.....	567
h) Matías.....	570
i) Pablo.....	573
k) Pedro.....	578
l) Santiago el Mayor.....	590
m) Santiago el Menor.....	605
n) Simón.....	608
o) Tomás.....	611

#### **B.V. SANTOS MÁRTIRES**

B. V. 1. Águeda.....	615
B. V. 2. Blas.....	618
B. V. 3. Cipriano.....	624
B. V. 4. Cristóbal.....	626
B. V. 5. Elena.....	633
B. V. 6. Eleuterio.....	635
B. V. 7. Eulalia.....	639
B. V. 8. Félix.....	641
B. V. 9. Julián el Hospitalario.....	643
B. V. 10. Jorge.....	645
B. V. 11. Leocadia.....	649
B.V. 12. Lucía.....	653
B.V. 13. Margarita.....	659
B. V. 14. Marina.....	661
B. V. 15. Sebastián.....	666
B. V. 16. Tirso.....	668

#### **B.VI. SANTOS CONFESORES**

B. VI. 1. Isidro Labrador.....	671
B. VI. 2. María de la Cabeza.....	675
B. VI. 3. Martín de Tours.....	677
B. VI. 4. Pedro de Mezonzo.....	686
B. VI. 5. Roque de Montpellier.....	688

#### **B.VI. 6. Órdenes religiosas:**

##### **a) Agustinos:**

B. VI. 6. a) 1. San Agustín.....	723
B. VI. 6. a) 2. Santa Rita de Casia.....	727

##### **b) Benedictinos:**

B. VI. 6. b) 1. San Benito.....	732
B. VI. 6. b) 2. Santa Escolástica.....	737
B.VI. 6. b) 3. San Gregorio Magno.....	740
B.VI. 6. b) 4. San Mauro.....	742

##### **c) Carmelitas:**

B. VI. 6. c) 1. San Alberto Vercelli.....	745
B. VI. 6. c) 2. San Franco.....	746
B. VI. 6. c) 3. Santa Ifigenia.....	748
B. VI. 6. c) 4. San Juan de la Cruz.....	750
B. VI. 6. c) 5. Santa Teresa de Jesús.....	753

##### **d) Clarisas:**

B. VI. 6. d) 1. Santa Clara.....	758
<b>e) Cistercienses:</b>	
B. VI. 6. e) 1. San Bernardo de Claraval.....	761
<b>f) Dominicos:</b>	
B. VI. 6. f) 1. Santa Catalina de Siena.....	765
B. VI. 6. f) 2. Santo Domingo de Guzmán .....	767
B. VI. 6. f) 3. Santo Tomás de Aquino.....	777
<b>g) Franciscanos:</b>	
B. VI. 6. g) 1. San Francisco.....	781
B. VI. 6. g) 2. San Antonio de Padua.....	788
<b>B. VI. 6. h) Mercedarios:</b>	
B. VI. 6. h) 1. San Pedro Nolasco.....	837
B. VI. 6. h) 2. San Ramón nonato.....	839
<b>B. VI. 6. i) Teatinos:</b>	
B. VI. 6. i) 1. San Cayetano.....	845
<b>j) Jesuitas:</b>	
B. VI. 6. j) 1. San Francisco Javier.....	848
B. VI. 6. j) 2. San Ignacio de Loyola.....	851
Índice de AUTORES.....	854
Índice de escultura por ICONOGRAFÍAS .....	859
Índice de escultura por IGLESIAS.....	887
Índice de escultura CRONOLÓGICO.....	906

## C. PINTURA

C. I. Consideraciones generales sobre la pintura barroca en Galicia	930
C. II. Las obras.....	
1. Retablo de San Juan Bautista. Fichas de catalogación de las tablas	933
2. Retablo de San Miguel Arcángel (antes de Santiago). Fichas de catalogación de las tablas.....	944

## D. ORFEBRERÍA

Generalidades.....	964
Los artífices.....	965
El taller de un orfebre napolitano en Ponte do Porto: Blas Espín.....	966
	973
D. I. CRUCES PARROQUIALES.....	
D. II. CÁLICES.....	1006
D. III. COPONES.....	1045
D. IV. OSTENSORIOS.....	1056
D. V. INCENSARIOS.....	1065
D. VI. NAVETAS.....	1075
D. VII. OTRAS PIEZAS.....	1084
Índice de orfebrería por AUTORES.....	1085
Índice de orfebrería (piezas sólo documentadas) por AUTORES.....	1086

Índice de orfebrería por OBRA.....	1089
Índice de orfebrería CRONOLÓGICO.....	1093
Índice de orfebrería por PARROQUIAS.....	1098
 <b>CONCLUSIONES</b> .....	 1103
Addenda de documentación.....	1110
Bibliografía.....	1130



## I. EL TEMA Y SU JUSTIFICACIÓN .

Este trabajo tiene por objeto el estudio del arte mueble de 21 parroquias de la Costa da Morte así como la influencia que el foco compostelano tuvo en la zona a lo largo de los siglos. La mayor parte de estas parroquias pertenecen al municipio de Muxía: S. Juan de *Bardullas*, S. Tirso de *Buiturón*, S. Félix de *Caberta*, S. Pedro de *Coucieiro*, Sta. Leocadia de *Frixe*, S. Pedro de *Leis*, S. Julián de *Moraime*, Sta. María de *Morquintián*, Sta. María de *Muxía*, S. Cristóbal de Nemiña, Sta. María de la O, S. Martín de Ozón, S. Martín de Touriñán y S. Ciprián de Villastose. En el municipio de Camariñas se sitúan las parroquias de S. Jorge de Camariñas, Sta. María de Xaviña, S. Pedro de Ponte do Porto y el Divino Espíritu Santo de Camelle y sólo tres en el municipio de Vimianzo: S. Martín de Carantoña, S. Cristóbal de Carnés y Santiago de Cereixo.

La elección del tema para este trabajo se realizó mucho antes incluso de comenzarlo, cuando se procedió a planificar una tesis de licenciatura. Entonces el tema elegido fue un vaciado documental de uno de los arciprestazgos que quedaba pendiente de estudio cerca de los orígenes familiares de la doctoranda. Además tiene un interés especial por tratarse de entidades con un gran peso cultural y específico en la comunidad gallega. Con esa elección hecha, el tema de tesis tenía que ser éste, pues resultaba necesario iniciar un amplio estudio “total” de las obras de arte religioso en estas parroquias. Tan sólo el Monasterio románico de Moraime y el románico en general habían recibido atención hasta entonces en profundos estudios realizados por SOUSA JIMÉNEZ (investigaciones sobre las portadas de la iglesia románica de Moraime<sup>1</sup>) y FERRÍN GONZÁLEZ, J. R.: *Arquitectura románica en la “Costa da Morte”*. De Fisterra a Cabo Vilán, Diputación de A Coruña, 1999.

---

<sup>1</sup> SOUSA JIMÉNEZ, J.: *La iglesia de San Julián de Moraime: su programa escultórico*, Tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1982; “La portada occidental de la iglesia de San Julián de Moraime”, *C.E.G.*, tomo XXXIV, Santiago de Compostela, 1983; “La portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraime: estudio iconográfico”, *Brigantium*, vol. 4, A Coruña, 1983; “La representación del concierto apocalíptico en la iglesia de San Julián de Moraime”, *Actas del Coloquio sobre Confluencias musicales en la Península Ibérica: siglos VIII al XIII*, Madrid, 1983.

Además, MONTERROSO MONTERO<sup>II</sup> se había encargado de incluir en su estudio sobre la pintura barroca gallega las únicas muestras de pintura del Arciprestazgo de Nemancos.

## OBJETIVOS

-Completar el estudio y catalogación del trío de arciprestazgos formado por Duio -estudiado por López Vázquez en 1978 en su tesis doctoral *El arte del Finisterre Gallego-*, Soneira -Lema Suárez en 1993 en su tesis doctoral *A Arte relixiosa na Terra de Soneira-* y ahora Nemancos.

-Aplicar al estudio de las obras de Nemancos la documentación obtenida en la tesis de licenciatura inédita titulada *Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Nemancos* (1998) y realizada con la intención de abordar, a posteriori, esta tesis doctoral.

-Inventariar, clasificar y estudiar las obras de arte mueble del conjunto de iglesias, capillas y santuarios del arciprestazgo, es decir: la retablística, imaginería, pintura y orfebrería.

-Recopilar en un mismo documento una guía documental, un análisis en profundidad de la evolución artística y un fondo gráfico perfectamente organizado y comentado que facilite el mejor conocimiento y valoración del arte religioso de esta zona<sup>III</sup>.

-Definir un estado de la cuestión en cuanto a la conservación y restauración de las piezas artísticas estudiadas, en una zona en la que las condiciones climáticas son completamente adversas a la perduración de toda obra de arte.

---

<sup>II</sup> MONTERROSO MONTERO, J. M M.: *La pintura barroca en Galicia: 1620-1750*, tesis doctoral, Santiago, 1995, 3 vol.

<sup>III</sup> En esta línea existe un completo fondo gráfico en el Museo de Pontevedra, en el que colaboré en su momento, y al que se me facilitó el acceso total para la realización de esta tesis. Mi agradecimiento tanto para el Director del Museo, el Dr. D. Carlos Valle, como al personal que me atendió en la sala de investigadores.

Además, las restauraciones que se llevan a cabo son escasas y, muchas veces, incorrectas.

- Clasificar las obras retablísticas desde un punto de vista tipológico partiendo de los trabajos previos existentes y estableciendo paralelos con los resultados obtenidos en ellos.

- Establecer, cuando ello fuese posible, tipos iconográficos para las imágenes de la zona de estudio, teniendo en cuenta las publicaciones existentes a este respecto y analizando si los modelos ya conocidos se repiten o se obvian.

- Identificar los talleres de artistas que están actuando en la zona de estudio: los conocidos del núcleo artístico compostelano, los propios del arciprestazgo y los conocidos en los arciprestazgos vecinos estudiados.

- Identificar las influencias de los distintos focos artísticos conocidos en esta zona de la Costa da Morte así como las posibles influencias del arte realizado en los arciprestazgos colindantes estableciendo relaciones entre ellos.

- Elaborar índices de la actividad artística, contemplando aspectos cronológicos, artísticos e iconográficos que permitan una posterior consulta asequible y rápida.

## II. METODOLOGÍA

1.- Vaciado de las fuentes documentales en las que se refleje algún dato de interés para el estudio de las obras de arte de la zona de estudio. Para ello se han consultado los archivos parroquiales a los que se pudo lograr, no sin esfuerzo propio y ajeno, el acceso<sup>IV</sup> (la mayor parte están todavía custodiados en las propias parroquias), el Archivo Histórico Diocesano y el Archivo

---

<sup>IV</sup> Es justo expresar un sincero agradecimiento a los sacerdotes de las distintas parroquias que me dieron todo tipo de facilidades para poder consultar la documentación. Sin esa ayuda, este trabajo estaría incompleto.



Histórico Universitario de Santiago de Compostela. El resultado de esta investigación fue recogido en la tesis de licenciatura defendida en 1998 bajo el título de *Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Nemancos* (LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.). Posteriormente, se consultaron otros documentos inéditos a los que se pudo acceder por diversas “casualidades”, referentes sobre todo a las parroquias de Coucieiro, Camelle y Camariñas<sup>V</sup>. Finalmente, supone un gran beneficio la finalización del trabajo de FREIRE NAVAL, A. B.: *Aportación documental al estudio de la actividad artística del monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854* (tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1998) en la que se recoge documentación de algunas de las iglesias de Nemancos, en otro tiempo dependientes de los monasterios de Moraime y Ozón, hoy iglesias parroquiales<sup>VI</sup>.

2.- Trabajo de campo: toma de fotografías generales y en detalle de cada obra, recopilación de datos tales como medidas, inscripciones y/o leyendas, notas sobre el estado de conservación y/o restauraciones conocidas realizadas<sup>VII</sup>, etc. Para este trabajo se pudo contar con el fondo existente en el Museo de Pontevedra, conocido por haber participado en su elaboración y al que fue muy fácil acceder<sup>VIII</sup>.

3.- Puesta al día en el estudio de las obras retablisticas, escultóricas, orfebres y pictóricas del arte gallego en general, de los núcleos compostelano y noiés

---

<sup>V</sup> Es obligado reconocer el valioso papel del Sr. Don Manuel Canosa, párroco de San Pedro de Coucieiro desde 1953 fallecido en 1996. Por pura afición e interés recopiló de su puño y letra las noticias documentales más relevantes de las parroquias de Coucieiro y Caberta. Gracias a él, noticias de libros hoy desaparecidos o incompletos, han llegado a nosotros pudiendo así datar obras importantes y de gran calidad, además de poder seguir la historia de las parroquias con detenimiento. Mi agradecimiento al dúo Manuel Vilar - Xosé M<sup>a</sup> Lema por facilitarme sus notas manuscritas puesto que afectaban directamente a mi investigación.

<sup>VI</sup> Mi agradecimiento a esta investigadora, compañera de trabajo y amiga, no se debe sólo a facilitarme la consulta de esta documentación, sino a tantas y tantas ayudas para poder terminar la tesis.

<sup>VII</sup> En este apartado contaba con la colaboración de una experimentada restauradora de la zona con amplia experiencia en este campo, Dña. Marién González Añón, quien me animó a incluir un apartado específico en cada una de las fichas de las obras sobre conservación y restauración y supervisó todas las anotaciones en este sentido.

<sup>VIII</sup> Sin el acceso a este fondo, el trabajo habría sido doble. Es necesario agradecer el apoyo del Museo de Pontevedra a este tipo de investigaciones no sólo permitiendo sino facilitando su consulta y reproducción y la amabilidad de su personal.

en particular y de los arciprestazgos vecinos o cercanos estudiados, así como de la bibliografía existente.

4.- Elaboración de fichas de catalogación en las que se recogen todos los datos obtenidos y se incluye una fotografía tomando como modelo inicial el utilizado por Lema Suárez en su tesis doctoral y que partía, a su vez, de la experiencia de López Vázquez en la suya. Se ha variado el orden de los apartados siguiendo un criterio de comodidad de consulta posterior de tal modo que el autor y la fecha de las obras inician la ficha, coincidiendo con la fotografía. En las fichas se incluye la referencia a la documentación previamente vaciada y recopilada en los distintos archivos y contenida en la tesis de licenciatura anteriormente indicada, un comentario iconográfico, un análisis estilístico además de diversos datos sobre la obra (medidas, inscripciones, policromía, etc.). Se trata de conocer cada uno de los aspectos de la obra antes de poder leer el análisis estilístico. Estas fichas son:

<u>Ficha de catalogación para RETABLOS</u>	
<b>OBRA</b>	
<b>IGLESIA</b>	
<b>Localización:</b>	
<b>Autor:</b>	
<b>Cronología:</b>	
<b>Estilo:</b>	
<b>Ficha técnica</b>	
<b>Tipología:</b>	
<b>Planta:</b>	
<b>Medidas:</b>	
<b>Material:</b>	
<b>Policromía:</b>	
<b>Relación con el entorno:</b>	
<b>Conservación y restauración:</b>	
<b>Iconografía.</b>	
<b>Disposición actual de las imágenes:</b>	
<b>Disposición primitiva de las imágenes:</b>	
<b>Programa iconográfico:</b>	
<b>Análisis estilístico:</b>	



### Ficha de catalogación para ESCULTURA

**OBRA**

**IGLESIA**

**Autor:**

**Cronología:**

**Estilo:**

**Localización y procedencia:**

**Ficha técnica**

**Material:**

**Medidas:**

**Policromía:**

**Conservación y restauración:**

**Iconografía:**

**Análisis estilístico:**



### Ficha de catalogación para ORFEBRERÍA

**OBRA**

**IGLESIA**

**Autor:**

**Cronología:**

**Estilo:**

**Ficha técnica**

**Materiales:**

**Técnica:**

**Medidas:**

**Conservación y restauración:**

**Iconografía**

**Análisis estilístico:**



5.- Recopilación de breves anotaciones sobre las vidas de los santos en lo que atañe, fundamentalmente, a los datos referentes a su representación iconográfica, partiendo directamente de las fuentes literarias: Ribadeneyra, P. (1863-1865): *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, 12 vols.; Croisset, J. (1880-1884): *Año cristiano / novísima versión castellana de la obra del padre Juan Croisset; refundida y adicionada con el santoral español... por Antonio Bravo y Tudela*, Madrid, 12 v. Y completándose con otras fuentes impresas, diccionarios iconográficos, relatos de vidas de santos, etc.

6.- Elaboración de textos en los que se analiza la existencia de tipos iconográficos para la escultura, cuando existen, evolución estilística de la orfebrería y pintura y establecimiento de tipologías para los retablos. Para todo ello fueron fundamentales las orientaciones y publicaciones<sup>IX</sup> del director de esta tesis, el Dr. D. José Manuel López Vázquez, sin olvidar las muchas horas que invirtió en tratar de enseñar a la doctoranda a “ver” el arte religioso gallego, poniendo a su disposición su amplísima colección de diapositivas.

7.- Analizar estilísticamente cada una de las obras de arte contenidas en el trabajo, utilizando la información y documentación de la que se dispone pero sin olvidar que “*toda obra de arte es fuente de sí misma*” y evitar así errores innecesarios. En este sentido resultan de especial ayuda los repertorios de “experto” que suponen los trabajos de catalogación e inventario previos a la realización de este trabajo.

---

<sup>IX</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J M.: “Tipologías de la orfebrería religiosa gallega” en *Actas del Curso de Orfebrería y Arquitectura religiosa. Oro, plata y Piedra para la escena sagrada en Galicia*. La Coruña, 2-11 de mayo de 1994. Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de La Coruña).

- “Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática” en *Congreso: os profesionais da historia da arte ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, 1996, Xunta de Galicia.

- “La expresión artística de la devoción” en *Galicia Terra Única. Galicia Renace*. Santiago, 1997.

- “Juegos de plateros compostelanos en el Arte Contemporáneo (1787-1914)” en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela*, Xunta de Galicia, 1998.

- “Tipologías de la Virgen del Rosario en el Arte Gallego” en *V Semana Mariana en Compostela, 4-9 de octubre de 1999*, Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, Xunta de Galicia, p. 112.

7.- Recopilación de los distintos nombres de artistas documentados para cotejarlos con los artistas conocidos de la Diócesis de Santiago, de los arciprestazgos colindantes y con los diccionarios artísticos publicados para Galicia<sup>x</sup>. Establecer algún patrón de actuación de los mismos y analizar posibles recorridos.

8.- Elaboración de diversos índices manejando todos los puntos de vista posibles: obras, autores, iconografía, iglesias, etc. abriendo así un nuevo campo de conocimiento para otros investigadores.

9.- Establecimiento de conclusiones.

### III. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Es imprescindible hacer un acercamiento geográfico e histórico a la zona de estudio para poder comprender así el contexto en el que fueron creadas las obras de arte que aquí se estudian. Tras estas consideraciones, se aborda la obra organizándola en los siguientes epígrafes: Retablos, Escultura, Pintura y Orfebrería. Cada uno de ellos se inicia con un texto explicativo de la evolución tipológica y/o iconográfica de las obras así como apuntes iconográficos necesarios para comprender el criterio evolutivo. Sigue al texto el grueso de las fichas de catalogación de las obras con su correspondiente fotografía incluida, de modo que se pueden seguir la catalogación y el análisis de un modo fácil y directo. Por último, cierra cada capítulo un índice de autores y obra que facilite la búsqueda de las piezas en el grueso del trabajo.

---

<sup>x</sup> PÉREZ CONSTANTÍ, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930. COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el s. XVIII y el primer tercio del siglo XIX*, Santiago, 1932.

Se clasifican los *retablos* siguiendo un orden tipológico y cronológico, agrupándolos según su soporte en época barroca y según su tipología en el siglo XIX. La ficha de catalogación contiene los datos necesarios para tener una visión previa de la obra antes de llegar a su análisis estilístico. Se comenta de un modo breve en este apartado la justificación de la datación haciendo referencia a la/s cita/s documentales y su procedencia. En cada una de ellas está indicada la página en la que se puede consultar dicha documentación dentro del trabajo *Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Nemancos*, tesis de licenciatura inédita (Santiago, 1998) que fue el germen de esta tesis y se incluye en el cd. de la contraportada. En algunos casos se incluyen las citas íntegras a pie de página cuando son necesarias para aclarar y/o justificar una datación.

La *escultura* se organiza por grupos iconográficos siguiendo un criterio jerárquico y alfabético. Así, partiendo de Dios (Padre e Hijo), Virgen, personajes bíblicos, santos mártires, etc. se llega a los santos confesores con las órdenes religiosas. Para este grupo se deshecha la organización cronológica de las propias órdenes religiosas y se opta por un criterio alfabético que puede facilitar su consulta posterior. Antes de cada una de las iconografías se incluye un texto en el que se hacen apuntes iconográficos, tomados directamente de las fuentes, que ilustren el modo de representación de las piezas. Después se establecen los diferentes tipos iconográficos y una tabla donde se incluyen todas las piezas que hay en el Arciprestazgo pertenecientes a esa iconografía. De este modo, con una simple lectura inicial, se puede conocer el número de piezas existentes en el área de estudio de una iconografía determinada. Las fichas incluyen, además del consabido análisis estilístico, una serie de datos sobre la pieza que permitan su identificación inequívoca: medidas, detalles de su policromía (resultan especialmente interesantes teniendo en cuenta la facilidad que hay en estas zonas rurales de “repintar” la imaginería), localización, fecha, autoría, etc. Al término de cada gran epígrafe (retablos, escultura, pintura y orfebrería) se aportan varios índices de obra desde todos los criterios posibles: autoría, iconografías, cronología, etc.

La *pintura* se estudia en este trabajo partiendo de la clasificación iconográfica y el análisis realizado por el Dr. Monterroso Montero en su tesis doctoral de 1995: *La pintura barroca en Galicia: 1620-1750*. Se establece un punto de partida inicial de la situación de la pintura en Galicia en época barroca, se apuntan las características de la obra conservada y su técnica y, finalmente, se analiza el grueso de la obra mediante fichas de catalogación.

Finalmente, la *orfebrería* se estructura también de un modo jerárquico partiendo de las cruces parroquiales y siguiendo por los cálices, copones, ostensorios, etc. Ante cada grupo se analiza la evolución tipológica de las piezas conservadas y en las fichas de catalogación que se sitúan a continuación se incluye un apartado especial para punzones e iconografía de la pieza.

Cierran el trabajo las conclusiones finales de la investigación y una pequeña addenda de documentación que no había sido incluida en el trabajo inicial de recopilación (tesis de licenciatura), por no disponer de ella.

### III. CONTEXTUALIZACIÓN GEOGRÁFICA E HISTÓRICA

#### -CONTEXTO GEOGRÁFICO<sup>XI</sup>



Arciprestazgo de Nemancos entre el de Soneira y Dujo. TORRES LUNA, M.P., PAZO LABRADOR, A.: *Parroquias y arciprestazgos de Galicia*, Universidad de Santiago, 1994.



Mapa físico de Nemancos con los ayuntamientos de Camariñas, Muxía y Vimianzo.

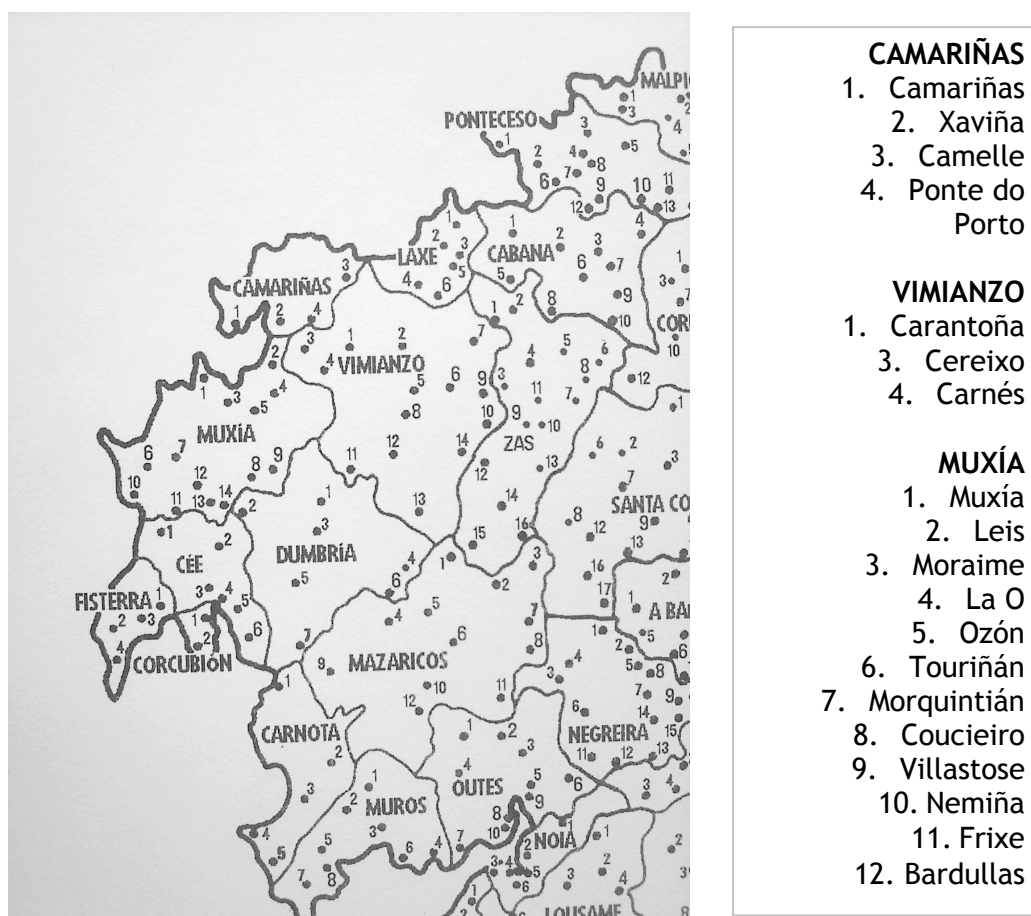
El arciprestazgo de Nemancos se encuentra abierto al Atlántico en la zona más occidental de la provincia de A Coruña, abarcando 207,3 Km<sup>2</sup>, que engloban los municipios de Muxía (119,1 Km<sup>2</sup>), Camariñas (54,5 Km<sup>2</sup>), así como parte del municipio de Vimianzo, (apenas un quinto de su superficie total, 33,7 Km<sup>2</sup>). La práctica totalidad del arciprestazgo se encuentra a escasa distancia de la costa, la cual, por otro lado, es recortada y accidentada, no en vano nos encontramos en pleno corazón de la denominada Costa da Morte; la influencia marítima en todo el territorio de Nemancos será pues evidente, tanto en lo climático como en lo cultural. El terreno es más accidentado cuanto más cerca de la costa nos encontremos, ya que apenas ganada la tierra, siempre se encuentran pequeñas formaciones montañosas

<sup>XI</sup> Se parte para esta contextualización del estudio sobre los Lics costeros gallegos, al que sus autores facilitaron generosamente su acceso: LOIS GONZÁLEZ, R.C.; MARTÍ EZPELETA, A.; GARCÍA MARTÍNEZ, E.; VEIRA VERDÍA, J.; ULLOA GUITIÁN, L.M.; CABALAR FUENTES, M.; BUDIÑO FERNÁNDEZ, R.; ROMAR ROEL, R.: *Estudio socioeconómico e territorial de base dos Lics das Rías Baixas coruñesas*, Universidad de Santiago, IDEA, Xunta de Galicia, Consellería de Medio Ambiente, 2003.



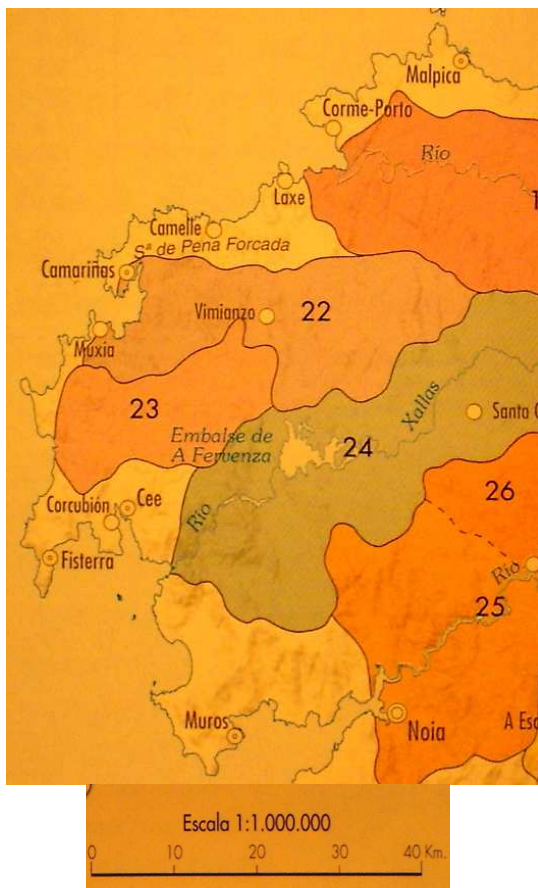
(entre los 200 m y los 300 m), que conciben una primera barrera de topografía más abrupta que el interior, donde encontraremos pequeñas vaguadas en las que se asientan numerosos y desperdigados núcleos de población, junto a vías de comunicación y terrenos más aptos para el aprovechamiento agrícola. La dificultad que nos muestra la zona costera para aprovechamientos y asentamientos de actividades humanas y económicas se ve fracturada en la Ría de Camariñas, que aunque pequeña comparada con otras rías gallegas, ofrece, al igual que éstas, las características idóneas para la acumulación de población y de aprovechamientos; es en esta ría donde encontramos los dos principales núcleos de población del arciprestazgo: Camariñas y Muxía.

En cuanto al clima es lluvioso y de temperaturas suaves con una media anual de 14°, ligeramente más elevadas que las de las comarcas inmediatas y la oscilación menor. Es frecuente un intenso y fuerte viento en las zonas costeras. Las precipitaciones aumentan en dirección Este desde unos 1000



Parroquias del Arciprestazgo de Nemancos. TORRES LUNA, M.P., PAZO LABRADOR, A.: *Parroquias y arciprestazgos de Galicia*, Universidad de Santiago, 1994.

mm. o menos en la costa, hasta cerca de los 2000 mm. en el reborde montañoso oriental. Entre las formaciones vegetales domina la presencia del *pinus pinaster* utilizado para repoblar bosques y, con menor extensión, el eucalipto localizado sobre todo en los montes de Vimianzo. Además, a lo largo del frente costero prevalece *Ulex europaeus* y el *Ulex nanus*, matorral de tojos modelados por los fuertes vientos oceánicos. Sobre las dunas como la de Trece en Camariñas o Nemiña en Muxía domina la vegetación psamófila y, al fondo de las rías, marjales salinos costeros<sup>XII</sup>.



Cuencas hidrográficas de Nemancos: 22. Río Grande de Baio, 23. Río Castro. Extraído de PRECEDO LEDO, A. y SÁNCHEZ COMIÑS, J.: *Atlas de Galicia*, tomo I, Hércules de ediciones, La Coruña, 1993.

### CAMARIÑAS es el ayuntamiento

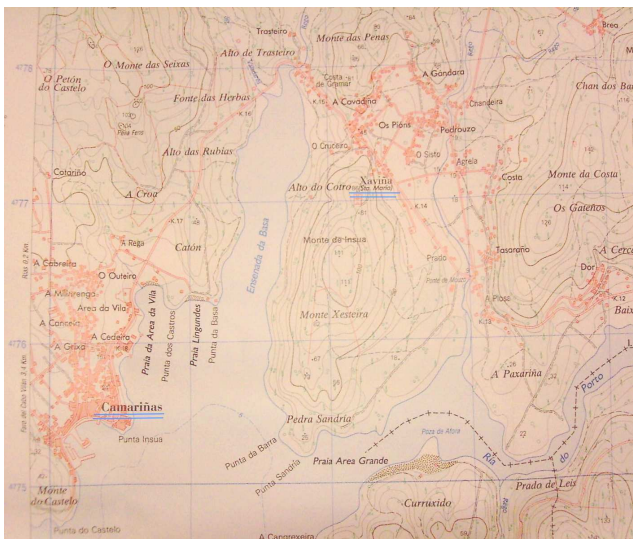
verdaderamente costero de los tres. Ocupa una península situada en la costa noroccidental de A Coruña. Linda al Norte con el Océano Atlántico, Laxe y Vimianzo, por el sur con el Océano Atlántico y la ría de Camariñas y por el este con el Océano Atlántico de nuevo. Su extensión es de 51,85 km<sup>2</sup> repartidos en cuatro parroquias: Camariñas, Camelle, Ponte do Porto y Xaviña y 53 entidades de población. El relieve de este ayuntamiento es de claro predominio granítico, formando un bloque que desciende bruscamente hacia la Costa da Morte y de modo más suave hacia el sur, hasta llegar a la ría de Camariñas. La costa occidental da lugar a ensenadas como

la de Camelle, Arou, Cabanas, Ferreiro y playas como la de O Trece<sup>XIII</sup>, A Vila o Arena Blanca. El terreno va ganando en altitud del oeste al este

<sup>XII</sup> TORRES LUNA, M. P.; HERNÁNDEZ BORGE, J.; PÉREZ IGLESIAS, M.L.: *Geografía comarcal*, Geografía de Galicia, Editorial Boreal, A Coruña, 1985, pp. 309-319.

<sup>XIII</sup> PÉREZ ALBERTI, A.: "El medio físico", *Geografía de Galicia*, Ed. Xuntanza, A Coruña, 1986, p. 45

conformando unas montañas redondeadas de las que la altura va descendiendo desde Cabo Vilán (81 m.) hacia el interior llegando a las máximas cotas en Costa Cabalos (239 m.) y Monte Brañas (247 m.), ambos en la Sierra de Pena Forcada al noroeste del ayuntamiento.



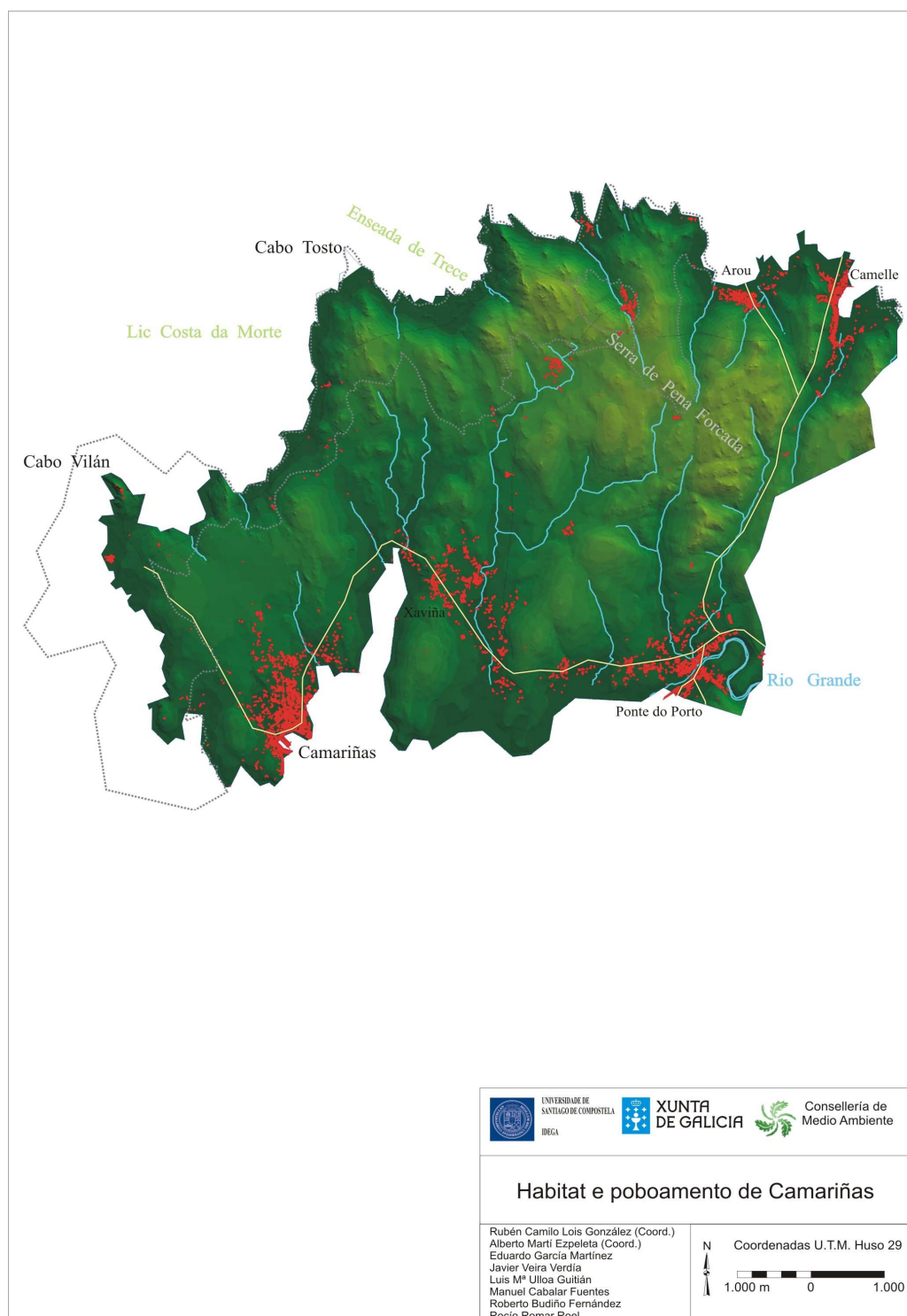
Detalle de Camariñas y Xaviña. Mapa topográfico Nacional de España. 1:25.000. CAMARIÑAS, 68-I (5-11) MOPU, Dirección General del Instituto Geográfico Nacional.

La red hidrográfica se compone de pequeños ríos que fluyen hacia las dos vertientes de la península. Con dirección sur-norte desembocan en el Atlántico el riachuelo de Santa Mariña, el de Arou y el de Camelle. Con dirección norte-sur discurren dos afluentes del río Grande, el Cuncheiro y el Lazo; desemboca directamente en la ría el río Lamastredo.

Uno de los rasgos definitorios de este ayuntamiento es el carácter concentrado de sus asentamientos en cinco núcleos principales que engloban alrededor del 75% de la población total. Ésta huyó de la costa norte, agreste y afectada por los vientos, quedando sólo los núcleos de Camelle que está protegido por la ensenada y Arou, para situarse en la zona abrigada de la ría de Ponte do Porto, Xaviña y Camariñas. De este modo, se observa una concentración de población al sur del ayuntamiento que tiende a alargar linealmente sus asentamientos siguiendo las vías de comunicación y se detecta un vacío humano en la orilla noroccidental y en el centro del ayuntamiento.

La carretera principal es la LC-432 que sale de Vimianzo y llega a Cabo Vilán con dirección este-oeste. De norte a sur y uniendo Ponte do Porto con Arou y Camelle hay otra carretera comarcal sin asentamientos. Desde Arou sale una pista forestal sin asfaltar que bordea la costa hasta el Faro de Cabo Vilán con un recorrido de unos 18 kms. Esta pista lleva a la pequeña aldea de Santa Mariña, único núcleo de población costera de todo el tramo. Las

condiciones de vida de sus habitantes son semiprimitivas viviendo de lo que, difícilmente, extraen del mar. Sigue hasta Brañas Verdes, la playa de O Trece y el Cementerio de los ingleses para llegar al faro.



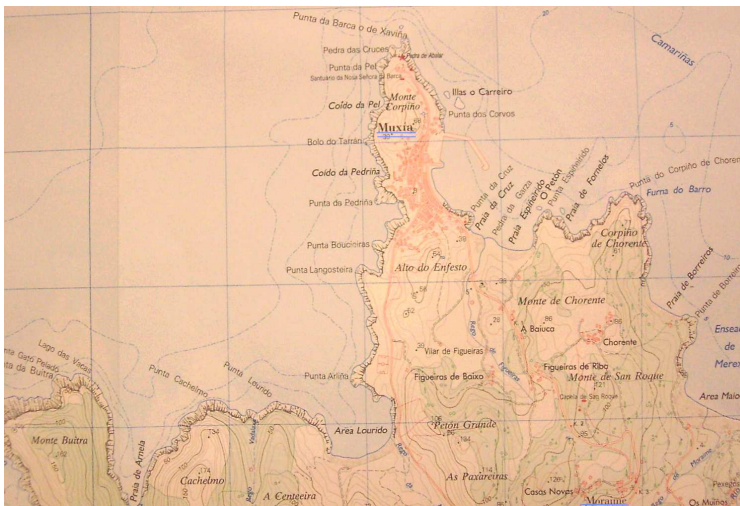
Mapa extraído de LOIS GONZÁLEZ, R.C.; MARTÍ EZPELETA, A.; GARCÍA MARTÍNEZ, E.; VEIRA VERDÍA, J.; ULLOA GUITIÁN, L.M.; CABALAR FUENTES, M.; BUDIÑO FERNÁNDEZ, R.; ROMAR ROEL, R.: *Estudio socioeconómico e territorial de base dos Lics das Rías Baixas coruñesas*, Universidad de Santiago, IDEA, Xunta de Galicia, Consellería de Medio Ambiente, 2003.



**MUXÍA** es el ayuntamiento más septentrional de la comarca de Fisterra y ocupa la orilla sur de la ría de Camariñas. Tiene una extensión de 119,1 km<sup>2</sup> distribuida en catorce parroquias.

Linda al Norte con la ría de Camariñas, al este con Vimianzo y Dumbría, al sur con Cee y la ría de Lires y al oeste con el Océano Atlántico. En este ayuntamiento se localiza el punto más occidental de la España peninsular, los 9° 18'19" W de Greenwich del Cabo Touriñán a partir del cual la costa presentará un arco de tierras bajas en las que predomina los grande arenales como el de Nemiña, en la desembocadura de la ría de Lires.

Es un territorio típicamente costero donde el litoral forma su unidad morfológica más importante. Apenas ningún punto del ayuntamiento dista más de ocho Kilómetros del mar. Se sitúa al oeste de las superficies de erosión gallegas asentándose en un escalón topográfico al pie de la planura del Xallas.



Detalle de Muxía y Moraime. Mapa topográfico Nacional de España. 1:25.000. MUXÍA, 67-II (4-11), MOPU, Dirección General del Instituto Geográfico Nacional.

Destacan dos sectores del relieve: la llanura litoral que da a la ría de Camariñas las elevaciones montañosas formadas por bloques graníticos. La llanura litoral se caracteriza por la sucesión de valle-interfluvio con relieve suave, aunque es en estas tierras donde se localiza la elevación máxima del ayuntamiento, el Facho de Moraime (309 m.). Las elevaciones del sur tienen forma amesetada, con una altitud media que oscila entre los 100-300 m. Sobre el nivel del mar. La costa mantiene una dirección noroeste-suroeste, inusual en el litoral gallego. Se extiende desde la desembocadura del río Grande en Ponte do Porto hasta la del río Castro, que forma la ría de Lires y presenta cuatro formas: los cantiles altos, pendientes y lisos, los bolos con gran cantidad de bloques redondeados como el de Cuño (cuyo origen pudo deberse a una

antigua terraza marina o a depósitos cuaternarios) o el de As Negras. Las playas como la de O Lago, así llamada por el lago que formó un riachuelo que desemboca en ella, debido a las corrientes marinas) o la de Lourido, con un



Detalle de Touriñán. Mapa topográfico Nacional de España. 1:25.000. MUXÍA, 67-II (4-11), MOPU, Dirección General del Instituto Geográfico Nacional.

interesante sistema dunar. Finalmente hay que mencionar los promontorios de Punta da Barca, Cabo da Buitra o Touriñán.

El río Grande proviene de las tierras interiores de Baio y Pasarela y se alimenta entre otros, de afluentes como el Vimianzo o el Carnés que atraviesan las tierras a las que deben su nombre.

La arteria fluvial más importante es el río Castro que discurre por el linde meridional del ayuntamiento haciendo frontera con Cee y Dumbría. Los afluentes de este río riegan, por la derecha, el ayuntamiento de norte a sur y entre ellos destacan el “Rego” de Vilastose, el de Sorna, el del Monte y el de Vilachán. El resto de los ríos desembocan en la ría de Camariñas con una dirección sur-norte como el de Moraime, río do Negro, “Rego” de San Martiño o río do Lago. Ambas vertientes presentan una disimetría siendo más caudalosa la que desemboca en el río do Castro. Son ríos con un régimen pluvial de un máximo invernal (febrero) y un marcado estiaje (agosto) y caudales importantes en relación a su longitud<sup>XIV</sup> con importantes crecidas causadas por las abundantes precipitaciones de la zona.

En algunas zonas se forman depósitos aluviales que configuran llanuras de inundación recubiertas por mantos peliculares y discontinuos de aluviones<sup>XV</sup>.

<sup>XIV</sup> RÍO BARJA, F.J. y RODRÍGUEZ LESTEGÁS, F.: *Os ríos galegos*. Morfología e réxime, Ed. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 1992, p. 331.

<sup>XV</sup> PAGÉS VALCARLOS, J.L.: “Origen y evolución del paisaje en la Costa da Morte”, *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Baio y Zas, 18-20 de junio de 1999, Ed. Neria, Cee, 2000, p. 23.

La villa de Muxía es el núcleo urbano del ayuntamiento y la capital municipal. Ningún otro núcleo tiene sus características urbanas y poblamiento y, excepto en la villa, es disperso en todo el interior aprovechando las depresiones, los valles y las carreteras que las atraviesan dando lugar a asentamientos lineales entre Muiños y Quintáns o entre Muxía y Buiturón, cruzando el ayuntamiento de norte a sur.

Las vías de comunicación más importantes son la AC-440 que une Muxía, atravesando todo el ayuntamiento, con la C-553 que va de Fisterra a La Coruña y la LC-2303 que cruza el municipio hasta llegar al límite de Cee. Para acceder a Santiago la ruta óptima es acercarse a Negreira y salir a Berdoias a la altura de la C-552. Por último, una estrecha carretera une Muxía con Touriñán y Frixe recorriendo el litoral de norte a sur.



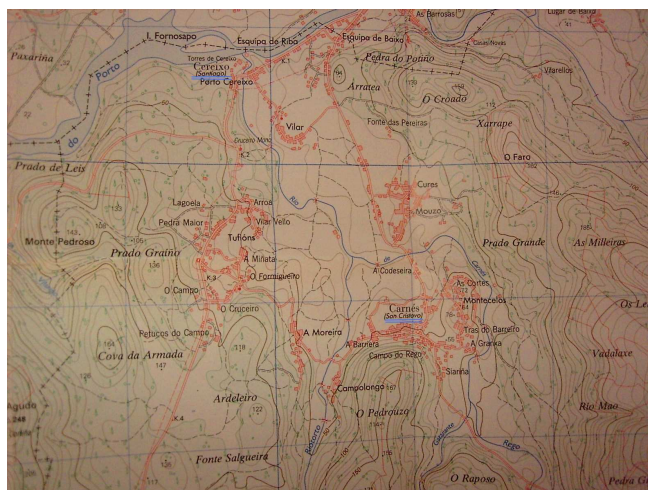
PRECEDO LEDO, A.: *O mapa comarcal de Galicia*, Santiago, 1997.



Mapa extraído de LOIS GONZÁLEZ, R.C.; MARTÍ EZPELETA, A.; GARCÍA MARTÍNEZ, E.; VEIRA VERDÍA, J.; ULLOA GUITIÁN, L.M.; CABALAR FUENTES, M.; BUDIÑO FERNÁNDEZ, R.; ROMAR ROEL, R.: *Estudio socioeconómico e territorial de base dos Lics das Rías Baixas coruñesas*, Universidad de Santiago, IDEA, Xunta de Galicia, Consellería de Medio Ambiente, 2003.



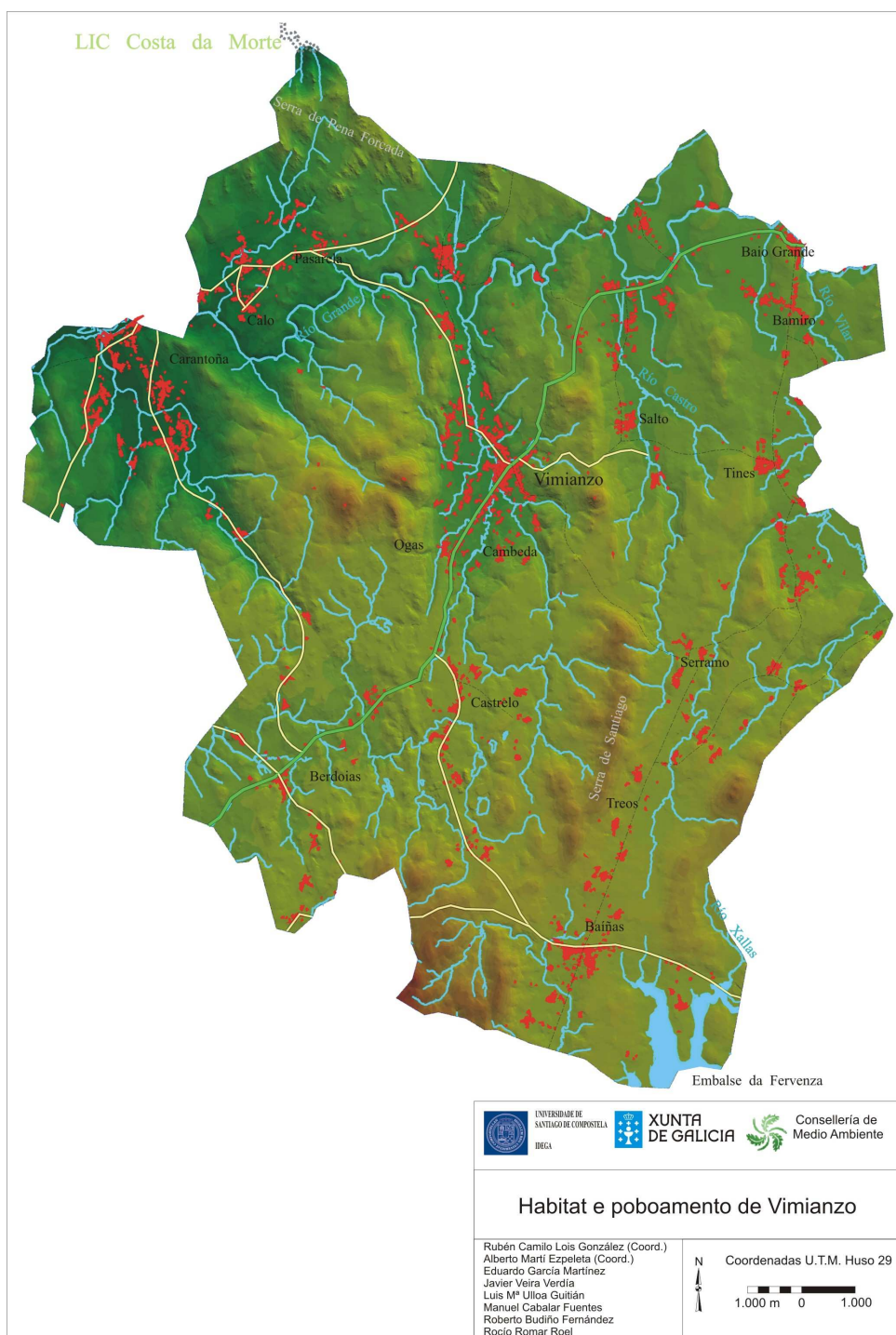
El ayuntamiento de **VIMIANZO** forma, junto al de Zas y Camariñas, la comarca de Soneira. Tiene una extensión de 186.93 km<sup>2</sup> distribuida en catorce parroquias que, a su vez, aglutinan 105 entidades de población. Linda al norte con Laxe y el Océano Atlántico a través de una pequeña salida al mar en el lugar de Porto dos Carroas, al este con Zas, al sur con Mazaricos y Dumbría y al oeste con Muxía y Camariñas.



Detalle de Cereixo y Carnés. Mapa topográfico Nacional de España. 1:25.000. CAMARIÑAS 68-I (5-11), MOPU, Dirección General del Instituto Geográfico Nacional.

El relieve se caracteriza por la suavidad de sus formas y las escasas diferencias de altitud que oscilan entre los 440 m. y los 200. Su disposición es meridiana: las tierras más bajas se sitúan al norte del ayuntamiento coincidiendo con el valle del río Grande, y las más altas al sur. Las elevaciones, con dirección norte-sur, dan lugar a una sucesión de interfluvios y valles drenados por los afluentes del río principal. Así, de este a oeste aparece una zona llana regada por los ríos Vilar y Xora al norte que se eleva según vamos hacia el sur en el Monte Cameo (343 m.) en Treos y Matanza (441 m.) en Serramo. Le siguen los valles del río Castro y el de Cambeda, afluentes por la izquierda de la principal arteria del municipio. Entre ambos se alzan el monte de San Bartolomé (425 m.) y el Peñón de Os (430 m.). Este pequeño cordal es un *horst*, mientras que el valle del río Bameda o el de Vimianzo constituye la *fosa tectónica*. Hacia el este cierra este valle el Monte Faro (430 m.) y desde aquí el terreno desciende gradualmente salvando un desnivel de 120 m. hasta llegar al nivel del mar en la desembocadura del río Grande, acogiendo las aguas del “Rego” de Santa Cristina a su paso por Cereixo donde

se forma un bello paraxe en el que existe un microclima templado que permite la presenza de limoneros y otras especies mediterráneas<sup>XVI</sup>.



Mapa extraído de LOIS GONZÁLEZ, R.C.; MARTÍ EZPELETA, A.; GARCÍA MARTÍNEZ, E.; VEIRA VERDÍA, J.; ULLOA GUITIÁN, L.M.; CABALAR FUENTES, M.; BUDIÑO FERNÁNDEZ, R.; ROMAR ROEL, R.: *Estudio socioeconómico e territorial de base dos Lics das Rías Baixas coruñesas*, Universidad de Santiago, IDEA, Xunta de Galicia, Consellería de Medio Ambiente, 2003.

<sup>XVI</sup> RÍO BARJA, F.J.: “As terras do Arco Fisterrán”, *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Baio y Zas, 18-20 de junio de 1999, Ed. Neria, Cee, 2000, p. 8.

Además, la red hidrográfica de Vimianzo está formada en el sur por el río Xallas que, en Baíñas, recoge el agua del “Rego” Touzas y de O Orbellido y por el río Castro que, después de pasar Berdoias, desemboca en la ría de Lires.

Las formas de relieve llano de Vimianzo están constituidas, en el caso del Valle de Vilar , por *gneis* y gistos procedentes de rocas magmáticas mientras que el Valle de Vimianzo y el Valle del río Castro son dos cuencas de sedimentos metamorfizados del *Silúrico*. Las elevaciones son de tipo granítico y la zona de salida al mar es un afloramiento de granodioritas.

La única concentración humana de cierta entidad es la villa que desde siempre fue una encrucijada de caminos entre A Coruña, Santiago y la Costa da Morte. Las carreteras que se construyeron a lo largo del tiempo respetaron este mismo trazado. El origen de esta encrucijada fue el emplazamiento de la fortaleza de los Condes de Altamira, cabeza de una extensa jurisdicción. El núcleo de Vimianzo se extiende a lo largo de las dos carreteras que lo atraviesan, ocupando buena parte del valle. Una es la carretera C-552 que une A Coruña con Fisterra y la otra es la que va hacia la costa, dirección Camariñas. El resto de las vías del ayuntamiento parte de la C-552 para servir de comunicación con el resto de entidades de población que no dejan de aprovecharlas para presentar un crecimiento lineal, como ocurre entre Baíñas y Serramo o entre Baíñas y Castrelo. De este modo, el fondo de los valles se va colmando de asentamientos dispersos y lineales y las zonas altas permanecen como desiertos humanos.

En cuanto a la ocupación humana de la zona de la *Costa da Morte* Pagés Valcarlos<sup>XVII</sup> indicaba algunos condicionantes fisiográficos:

-La ocupación de la costa está condicionada por la ausencia de llanuras litorales puesto que están conformados mayoritariamente por relieves escarpados con una cota de 200 metros, de modo que o quedan vacíos, caso de la costa de Touriñán o Camelle, o el humano se ha de instalar en determinados replanos.

---

<sup>XVII</sup> PAGÉS VALCARLOS, J.L.: “Origen y evolución del paisaje en la Costa da Morte”, *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Baio y Zas, 18-20 de junio de 1999, Ed. Neria, Cee, 2000, p. 30

-Los valles fluviales no son vías de comunicación puesto que los procesos de captura fluvial crean zonas de importantes encajamientos y gargantas.

-El fuerte encajamiento fluvial del territorio por debajo de los 200 metros crea una orla de valles profundos con fuertes pendientes que resultan difíciles de aprovechar para actividades agrícolas e incluso dificulta las propias comunicaciones interior-exterior.

### -CONSIDERACIONES HISTÓRICAS Y SOCIO-ECONÓMICAS

El periodo comprendido entre finales del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XIX conocido como *Antiguo Régimen* se abre en la comarca de la Costa de la Muerte con importantes hechos respecto a la etapa anterior. Tiene lugar un importante cambio en las relaciones entre nobleza - monarquía y entre nobleza - campesinado, fundamentados en la creación de nuevas instituciones más eficaces por parte de los Reyes Católicos. Además, el sometimiento político de la nobleza y la restauración del poder eclesiástico que se pone de manifiesto en la desenfeudación de su patrimonio, suponen un cambio en la organización territorial y en el control institucional de la sociedad<sup>XVIII</sup>. Ésta se organiza en tres grupos: el *eclesiástico* de gran poder económico, social e ideológico en función de los ingresos que reciben al copar el 91% de los diezmos y el 45% de los foros. Poseen además jurisdicción sobre el 40% de la población del Reino. La *hidalgúa* se convierte en cabeza rectora de la sociedad gallega del Antiguo Régimen, junto con los eclesiásticos, debido a la pérdida de protagonismo político y económico de la alta nobleza, vinculación con la iglesia y percepción de rentas. La propiedad campesina se desvanece para pasar a cultivar sus tierras en régimen de foro que “*dividía a propiedade entre “directo” e “útil”*”<sup>XIX</sup>. Al dueño del directo le corresponde una renta que le paga el dueño del útil, cuyo único derecho es de usufructo de esta tierra. Finalmente, el *campesinado* es el punto de apoyo de esta

---

<sup>XVIII</sup> CASTIÑEIRA CASTRO, V.M.: *A verdecente Costa da Morte*, Neria, Diputación de A Coruña, 2001

<sup>XIX</sup> SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P.: *A vida cotiá en Galicia de 1550-1850*, Santiago de Compostela, 1992, p. 44.

sociedad triangulada pues es la clase social que sustenta a las demás. Los campesinos trabajan pequeñas explotaciones agrícolas de las que salen las rentas para sostener a clero, nobleza e hidalguía. Es un grupo heterogéneo pero fuertemente cohesionado por la parroquia.

Las tierras de la Costa da Morte y, en concreto las del arciprestazgo de Nemancos, siguen ligadas a la Tierra de Santiago y la división del territorio en jurisdicciones y señoríos, pervivirá hasta el año 1836 cuando el estado liberal vuelva a reordenar el territorio. Estas jurisdicciones no responden a espacios geográficos puesto que dependían de cuestiones tales como política matrimonial, herencias, donaciones regias, etc.). Por su parte, los señoríos son múltiples: realengos, seculares, eclesiásticos<sup>xx</sup>, abadengos y de las órdenes militares. La subdivisión provincial en jurisdicciones y cotos redondos cuenta aún con otra unidad más pequeña: la parroquia o feligresía que supone

la auténtica unidad social<sup>xxi</sup>

que todavía pervive incluso en la actualidad. En la provincia de Santiago el más abundante era el abadengo, no así en la zona de la Costa da Morte donde sólo llegaba a un 6%, el señorío secular (de la nobleza) con el 41% de las feligresías de las que más de un tercio se situaban en tierras de la Costa da Morte y el realengo con tan sólo un

TÁBOA 2. GASTOS DOS PRIORATOS DE OZÓN E BAIÑAS NO ANO 1674

Concepto	Reais
Gasto ordinario do prior e do seu compañeiro	750
Subsidio	1 020
Obras nas capelas de Santiso e Buiturón	220
Roupa maior do prior e compañeiro	400
Salario do barbeiro	36
Salario da ama e criados	220
Aceite para a lámpada do Santísimo Sacramento	200
Salario do vicario de Baiñas	264
Porte de 15 moios de viño de Ribadavia	660
Gastos da Visita	100
Total	3 870

Fuente: CASTIÑEIRA CASTRO, V. M.: “Os prioratos de Moraime e Ozón-Baiñas: a súa situación económica na segunda metade do século XVII”, *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Cee, 1999, p. 226.

1%. Así, los Condes de Altamira (herederos de los Moscoso de la Baja Edad Media) controlaban, entre otras, la jurisdicción de Vimianzo, compartiendo

<sup>xx</sup> Dentro de este grupo se distinguen los prelados (mayoritariamente procedentes de fuera del Reino), miembros del clero catedralicio (procedentes de la hidalguía rural y urbana con gran predominio según avanza el siglo XVIII). Finalmente el clero parroquial, que proviene de familias no hidalgas y algunos campesinos de cierto acomodo, y clero regular masculino y femenino. VILLARES, R.: “La sociedad del Antiguo Régimen: hidalgos y campesinos”, *Historia de Galicia III*, Vigo, 1991, p. 601-609.

<sup>xxi</sup> VILLARES, R.: “La sociedad del Antiguo Régimen: hidalgos y campesinos”, *Historia de Galicia III*, Vigo, 1991, p. 601-609

buena parte de sus feligresías con los Condes de Maceda<sup>XXII</sup>. Estos señoríos jurisdiccionales comprendían la administración de justicia (nombrar jueces y escribanos) y mantener cárceles y cepos. La relación de vasallaje de los habitantes de la jurisdicción respecto a su señor, consistía en someterse a su justicia y pagar diversos tributos (*laudemia* y *loitosa*).

El arzobispo de Santiago era el segundo señor de la zona y, aunque no llegaba a controlar ni siquiera veinte feligresías (entre ellas la villa de Muxía), su valor económico era incalculable pues contaba con tres importantes puertos<sup>XXIII</sup>. Por su parte, el señorío eclesiástico se hacía visible en las posesiones de los monasterios, el de San Martín Pinario en relación con la zona de estudio afectaba a las jurisdicciones de Ozón-Baiñas y Moraime-Buxantes que superaban los 100 km<sup>2</sup>. Finalmente ni realengos ni cotos afectaban a la zona de estudio de Nemancos (Camariñas, Muxía y parte de Vimianzo) sino a otras tierras de la Costa da Morte.

En el siglo XVI la población poblará las deshabitadas costas del litoral gallego (habían aparecido los primeros núcleos costeros, después de superadas las invasiones musulmanas, tales como Muxía y Camariñas) experimentando un importante crecimiento que se consolidará en el siglo XVII sobre todo a partir de 1630 con la introducción del maíz que se adaptará perfectamente al clima y tierras gallegas. Como consecuencia, mejorará la alimentación y llenará las despensas campesinas vacías muchas veces a causa de las crisis de

TÁBOA 1. INGRESOS DE CEREAL EN FERRADOS (1669-1692)

ANO	OZÓN E BAINAS				MORAIME		
	TRIGO	CENTEIO	MILLO	MIUDO	TRIGO	CENTEIO	MILLO
1669	2.257,0	1.163,0	750	200	3.472	593	1.170
1670	2.261,0	1.193,0	750	50	6.435	559	990
1671	2.421,0	1.313,0	750	100	3.392	569	1.010
1672	2.371,0	1.313,0	750	100	3.412	552	1.000
1673	2.371,0	1.238,0	640	50	3.442	543	990
1674	2.371,0	1.208,0	900	50	3.507	576	1.503
1676	2.418,0	1.237,0	550	100	3.414	576	1.103
1677	2.693,5	1.463,5	1.100	270	3.564	676	1.603
1678	2.723,5	1.469,5	800	170	3.640	626	1.353
1679	2.723,5	1.369,5	900	120	3.640	676	1.603
1680	2.393,5	749,5	500	100	3.390	426	1.303
1681	2.754,5	1.202,5	718	111	3.640	676	1.133
1682	2.654,5	992,5	600	0	3.390	626	1.153
1683	2.754,5	1.252,5	720	70	3.507	722	1.163
1684	2.666,0	1.114,5	800	70	3.377	722	1.303
1685	2.566,0	1.184,5	480	50	3.527	662	903
1686	3.083,0	1.130,5	1.060	40	3.249	595	1.303
1687	3.195,0	1.348,5	800	80	3.377	666	1.203
1688	3.297,0	1.304,5	780	50	3.359	656	1.003
1689	3.193,0	1.076,5	700	60	3.399	616	1.203
1690	3.293,0	1.126,5	1.220	60	3.363	681	1.303
1691	3.323,0	1.119,5	1.370	70	3.433	691	1.403
1692	3.243,0	1.053,5	960	40	3.415	681	1.103
MEDIA	2.725,9	1.202,1	795,7	83,8	3.577	622,5	1.204,4

Fuente: CASTIÑEIRA CASTRO, V. M.: "Os prioratos de Moraime e Ozón-Baiñas: a súa situación económica na segunda metade do século XVII", *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Cee, 1999, p. 219.

<sup>XXII</sup> CASTIÑEIRA CASTRO, V.M.: *A verdecente Costa da Morte...*, p. 119.

<sup>XXIII</sup> Eran Fisterra, Malpica y Muxía.

subsistencia recurrentes, si bien tardará en penetrar hacia el interior. Aquí se vivirá la *revolución de la patata* a finales del siglo XVIII.

En cuanto a la población en la Costa da Morte evoluciona a lo largo del *Antiguo Régimen* de la siguiente manera: de 1530 a 1630 hay un crecimiento positivo especialmente hasta la década de 1580 estancándose a continuación. De 1630 a 1710 hay un importantísimo crecimiento de población de tal modo que algunos ayuntamientos costeros podrían crecer hasta un 50% mientras que, en las comarcas de interior, el crecimiento será más pausado y moderado. De 1720 a 1820 se produce una de las mayores crisis de subsistencia a escala europea que también afecta a las comarcas de la Costa da Morte. Las lluvias de 1709-1710 arruinan las cosechas provocando una hambruna en la mayor parte de las parroquias<sup>xxiv</sup>. Tal es la crisis que sus efectos perdurarán a lo largo del siglo XVIII y, a partir de 1730, hay un proceso de estancamiento a causa de las emigraciones del segundo tercio del siglo<sup>xxv</sup>. Una leve recuperación hacia 1780 se verá frustrada a causa de la conflictividad de la Corona con ingleses primero y, ya iniciado el siglo XIX, los franceses en la Guerra de Independencia.

Este incremento de la población en las costas gallegas supondrá el auge de la pesca y el comercio que de ella se deriva incluso en el ámbito nacional. En el siglo XVI predomina la pesca de la sardina cuya temporada duraba de julio a diciembre con ciertas variantes que, a veces, suponían roces entre los gremios de Muxía y Camariñas por un lado y Corcubión, Fisterra, Corme y Laxe<sup>xxvi</sup>. También se pescaban merluza, abadejo, melgas y congrios sin olvidar la caza de ballenas que se concentra, en este momento, en los puertos de Corme, Laxe y, ya en las tierras de este estudio, Camariñas. Será esta una actividad que finalizará a finales del siglo XVII<sup>xxvii</sup>.

---

<sup>xxiv</sup> Hay incluso testimonios que aseguran que familias enteras emigraban a Portugal y Castilla desesperados ante esta situación. CASTIÑEIRA CASTRO, V.M.: *A verdecente Costa da Morte...*, p. 121.

<sup>xxv</sup> PÉREZ GARCÍA, J. M.: "La agricultura gallega del Antiguo Régimen", *Historia de Galicia III*, Vigo, 1991, p. 568-573.

<sup>xxvi</sup> Los primeros se sentían perjudicados por empezar la temporada más tarde que los segundos y, cuando habían terminado su temporada, otros marineros venían a su ría. CASTIÑEIRA CASTRO, V.M.: *A verdecente Costa da Morte...*, p. 123.

<sup>xxvii</sup> Sobre este tema véase VALDÉS HANSEN, F.: "A caza da balea na Costa da Morte: breve aproximación á súa historia", *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Cee, 1999.



La frecuente carestía de sal<sup>xxviii</sup> obligó a los habitantes de estas costas a utilizar técnicas de ahumado con chimenea o bien secado al aire marino (con abundante sal y yodo) durante una media de dos semanas. En los siglos XVII y XVIII los tratantes de las Rías Bajas subían a los puertos de estas costas, (especialmente Muxía) para comprar congrio ya secado y exportarlo a Vizcaya. En cambio, la sardina se enviaba ya arencada a Vascongadas y Portugal y la merluza salada para distribuirla a Sevilla<sup>xxix</sup>. Este litoral gallego sufrirá un importante cambio en el siglo XVIII con la llegada de los catalanes pero, hasta entonces, el número de marineros y embarcaciones era importante<sup>xxx</sup> destacando los puertos de Corcubión, Camariñas y Malpica. De Camariñas, precisamente, salían barcos con sardina hacia Vascongadas trayendo al regreso hierro para vender en la zona, de Camelle salían cebollas del valle de Traba. Por otro lado, aunque en 1748 los marineros son liberados de jurisdicción señorial y eclesial y dejan así de realizar pagos feudales, en la práctica, tendrán que seguir pagando varias imposiciones<sup>xxxi</sup>.



Reparando redes en Muxía. Años 70.  
FERNÁNDEZ CARRERA, X. X.: *Ramón Caamaño. Historia viva da Costa da Morte*, A Coruña, 1999.

Desde finales del siglo XVIII y, sobre todo, tras la Guerra de la Independencia, los *fomentadores* catalanes son una realidad en las costas

<sup>xxviii</sup> La sal se vendía en régimen de estanco por funcionarios de la Corona en los alfolíes. A mediados del siglo XVI hay tan sólo uno en el puerto de Corcubión. Por tanto, en esta zona de Nemancos era habitual la técnica del secadero.

<sup>xxix</sup> CASTIÑEIRA CASTRO, V. M.: *A verdecente Costa da Morte...*, p. 121.

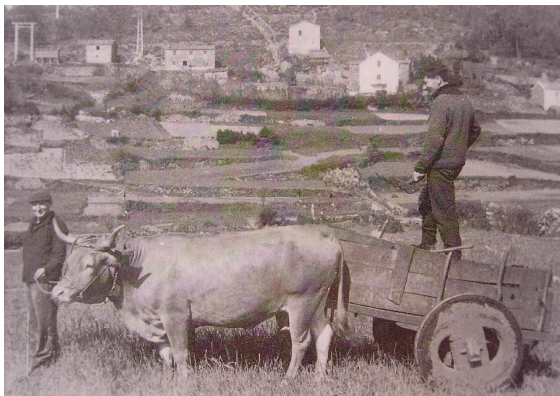
<sup>xxx</sup> Según los datos de Secretaría de Marina (1754) los puertos de O Pindo, Cee, Corcubión, Fisterra, Muxía, Laxe, Corne y Malpica sumaban 643 marineros sujetos a la matrícula de mar, 107 embarcaciones de las que 14 eran apropiadas para el comercio a larga distancia. Camariñas tenía el mayor número de barcos *de cubierta*, preparados para la comercialización de pesca en ámbito nacional e internacional. CASTIÑEIRA CASTRO, V.M: *“Aproximación á estrutura socioprofesional nunha área litoral: as vilas de Camariñas, Cee, Corcubión, Fisterra e Muxía na segunda metade do século XVIII, Galicia Mare Nostrum: a importancia do mar en Galicia*, XVIII Semana Galega da Historia, Santiago, 2001, p. 171.

<sup>xxxi</sup> Tal es el caso de Camariñas en la década de 1770 que contribuía al gremio del mar con dos quiñones anuales de toda la pesca de sardina, uno para el juez ordinario de Vimianzo y otro para su escribano. También tres quiñones de sardina para su cura párroco en compensación por dejarles un terreno del iglesiario para arreglar sus embarcaciones y aparejos de pesca. CASTIÑEIRA CASTRO, V. M: *A verdecente Costa da Morte...*, p. 122.



gallegas atraídos por la libertad de pesca que fomentaban *Ordenanzas*. Tenían todos los privilegios pero estaban exentos de las prestaciones personales de la *Matrícula*. Sus técnicas avanzadas para pesca y conservación (*palengre*, *xábega*, *prensado*,...) y comercialización se hicieron con el mercado, no sin algunas revueltas iniciales de marineros y patrones de la zona que acabaron por convertirse en asalariados que pescaban por cuenta de los armadores por una cuestión de supervivencia, “*la precisa necesidad de alquilarnos a los catalanes*”<sup>xxxii</sup>. La consecuencia de este dominio será la apertura de vías de intercambio comercial con el Levante peninsular a donde se llevaba sardina y de donde se traían vinos y aguardientes catalanes, sal alicantina, etc.

Sin embargo, no debemos olvidar la zona más ligada al trabajo del



Labradores en su carro. 1964. Caamaño.  
FERNÁNDEZ CARRERA, X. X.: *Ramón Caamaño. Historia viva da Costa da Morte*, A Coruña, 1999.

campo en esta área de estudio que tiene en la explotación ganadera y agrícola su forma de subsistencia. Castiñeira Castro, en sus investigaciones en las parroquias de Bardullas, Duio, Frixe, Morquintián, Touriñán, etc., observa que “*en las tierras del sector sur de la Costa da Morte hay un claro predominio de la pequeña explotación agraria en la que cobran gran importancia las*

*tierras de secano. En ellas es característica la rotación trienal de los cultivos donde se mezcla el cereal de invierno (trigo, centeno) en el primer año para en los dos siguientes darle paso al maíz, situación que se mantuvo hasta hace pocas décadas*”<sup>xxxiii</sup>. En el caso de la parroquia de Touriñán, se puede apreciar claramente el característico minifundismo de esta zona: dejando aparte las extensiones de matorral y tojal, de 2011 explotaciones más del 82% tienen una extensión no superior al medio *ferrado*, menos del 6% tienen entre medio y un *ferrado* y sólo un 1% estaría entre los dos y tres *ferrados*. Además, a mediados del siglo XVIII sólo una cuarta parte de las tierras declaradas eran

<sup>xxxii</sup> BARREIRO FERNÁNDEZ, X. M.: *Historia de Galicia. IV. Edade contemporánea*, Galaxia, Vigo, 1981, p. 128.

<sup>xxxiii</sup> CASTIÑEIRA CASTRO, V. M: *A verdecente Costa da Morte...*, p. 123.

trabajadas y, de éstas, un 20% pertenecían a vecinos acomodados de villas litorales que las cedían a campesinos en régimen de arrendamiento y, sobre todo, *foro*.



Iglesia y hórreo de Ozón. Foto: GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir): Os Camiños de Santiago en Galicia, S.A. de Xestión do Xacobeo, Xunta de Galicia, 2004, p. 182

Las riquezas de las propiedades se medían en función de los *hórreos* que solían pertenecer a los poderes fácticos de la época<sup>xxxiv</sup>: Iglesia (para guardar el producto de los *diezmos*) y nobleza<sup>xxxv</sup>. El modelo más habitual de hórreo en la Costa da Morte es el que se apoya en *cepas* o *esteos* también denominados “*tornarratos*” y, precisamente en la zona de estudio están algunos de los ejemplares de mayor longitud: Ponte do Porto, Ozón,... Hay otro modelo, utilizado para guardar las patatas, que se apoya en *casadeira* o *celeiro* pero no son tan llamativos.

En las feligresías del mundo rural, el 90% de la población son labradores y, de ellos, la mayor parte de los que son labradores como ocupación principal se dedican a oficios de tejedores, zapateros, carpinteros, taberneros...<sup>xxxvi</sup> En este sentido cabe destacar otro tipo de actividad económica de especial relevancia en estas feligresías como son los encajes de Muxía y Cee, sobre todo<sup>xxxvii</sup>, de los que se tiene constancia que, a principios del siglo XVIII, se exportaban por los propios campesinos a Castilla como medio de lograr algún ingreso extra. El porcentaje de cabezas de casa relacionadas con esta actividad de los encajes -comerciantes, sastres, tejedores, costureras y *palilleiras*- se aproximaba al 30% si bien es una tarea que no excluía otras (las mujeres de marineros se dedicaban a *palillar*). El

<sup>xxxiv</sup> Véase CASTIÑEIRA CASTRO, V. M.: “Os prioratos de Moraime e Ozón-Baiñas: a súa situación económica na segunda metade do século XVII”, *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Cee, 1999.

<sup>xxxv</sup> CASTIÑEIRA CASTRO, V. M.: *A verdecente Costa da Morte...*, p. 123.

<sup>xxxvi</sup> Sobre la estructura socio-profesional de los habitantes de estas zonas véase el trabajo de CASTIÑEIRA CASTRO, V. M.: “Aproximación á estrutura socioprofesional nunha área litoral: as vilas de Camariñas, Cee, Corcubión, Fisterra e Muxía na segunda metade do século XVIII, *Galicia Mare Nostrum: a importancia do mar en Galicia*, XVIII Semana Galega da Historia, Santiago, 2001, p. 174-182.

<sup>xxxvii</sup> Aunque en la actualidad destaca mucho más Camariñas por este tipo de encajes.

encaje es el responsable de que la tasa de población activa llegue al 100%<sup>XXXVIII</sup>.



“Palillando na rúa”. Foto Caamaño.  
FERNÁNDEZ CARRERA, X. X.: *Ramón Caamaño. Historia viva da Costa da Morte*, A Coruña, 1999.

El trabajo del lino, en la misma línea, tuvo una gran expansión sobre todo en la zona norte de la Costa da Morte (Vimianzo) especialmente desde mediados del siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XIX. Se utilizaba el lino autóctono pero también el que procedía de los países del Mar Báltico<sup>XXXIX</sup>. También en este caso se exportaban los tejidos de lino a Castilla pero también a América.

Fruto de las actividades económicas relacionadas con la pesca, algunas clases sociales se consolidarán: los marineros siguen siendo parte del *común* o *clase popular* mientras los administradores de los alfolíes se convertirán en personas poderosas e influyentes. Los *fomentadores* catalanes serán muy conocidos y se integrarán en la élite de las villas conociéndose sus apellidos a nivel comarcal (en la zona norte de la Costa da Morte Doménech, Borrel,...).

Políticamente hay que destacar las últimas décadas de los tiempos modernos con los episodios de las luchas contra la invasión napoleónica de la Península Ibérica (no así las guerras carlistas que no tuvieron repercusión en esta zona). Las villas de Corcubión y Cee fueron las más perjudicadas, dentro de la Costa da Morte pero también Camariñas. De la parroquia de Morquintán partieron tropas capitaneadas por su clérigo Pedro Lapido para hacer frente a la invasión pero, tanto la falta de preparación como la superioridad de los franceses, supuso su fracaso total. Las consecuencias debieron ser desastrosas pues costó recuperar y reconstruir las villas afectadas. Hasta 10 años después no se registra la presencia de compañías comerciales de *fomentadores* catalanes en Corcubión y Fisterra incrementándose en la década de 1810 las exportaciones de sardina hacia Barcelona<sup>XL</sup>.

<sup>XXXVIII</sup> CASTIÑEIRA CASTRO, V.M: “Aproximación á estrutura socioprofesional...”, p. 179-180.

<sup>XXXIX</sup> IBIDEM, p. 124.

<sup>XL</sup> IBIDEM, p. 125.

Tras la muerte del rey Fernando VII en 1833, las tendencias liberales se imponen en España dando paso a transformaciones que son el anticipo de una nueva época: nueva organización territorial (creación de ayuntamientos y nueva división de provincias), desamortización de los bienes de la Iglesia, desaparición de los señoríos jurisdiccionales, etc.

Entre 1800 y 1825 la población gallega experimenta un importante avance. Los datos de las oficinas de policía, que parecen los más fiables, dan para los años 1825-1826 una población de 1.585.000 habitantes cifra que parece a Barreiro Fernández *“posibles e incluso probables dado el ritmo de crecimiento sostenido de la población gallega y la ausencia de graves crisis en el período”*<sup>XLI</sup>. En el primer censo de población *“moderno”* la población de la Costa da Morte suponía más de 59.000 habitantes y seguirá creciendo a pesar de la emigración a América (sobre todo desde 1880) para llegar a las 91.000 personas en el censo de 1960, lidiando con sucesos como la crisis de 1898, repatriación de Cuba y Puerto Rico, crisis de 1929 y la guerra civil en 1936-39.



Emigrantes de Cee embarcando en A Coruña. Circa 1930. ". Foto Caamaño. FERNÁNDEZ CARRERA, X. X.: *Ramón Caamaño. Historia viva da Costa da Morte*, A Coruña, 1999.

A partir de 1950 el ciclo demográfico cambia y Galicia pierde población fundamentalmente debido a los movimientos migratorios y concretamente en la Costa da Morte. Hasta los años 30 el destino preferente fue América (Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela,...) hasta que las leyes de restricción impuestas por las repúblicas frenaron el éxodo. A finales de la década de los 50 comienza la salida hacia Europa: Suiza, Alemania, Holanda, Francia e Inglaterra. A finales de los 70 y comienzos de los 80 cae esta emigración, aunque no desaparece, y se centra más aún en el propio país: Madrid, Valladolid, Barcelona e Islas Canarias más recientemente buscando ocupación

<sup>XLI</sup> BARREIRO FERNÁNDEZ, X. M.: *Historia política. Siglos XIX-XX*, Temática Gallega, t. IV, La Coruña, p. 165.



en el sector de la construcción y de la hostelería. Un aspecto a tener en cuenta, como consecuencia de este fenómeno migratorio, es el retorno de los emigrantes una vez han realizado su fortuna. La tendencia es compartir con sus convecinos parte de sus ganancias bien para centros de enseñanza, bien obras de arte, restauración de monumentos, etc.

La tendencia migratoria se mantiene durante todo el siglo XX pues el predominio de la pequeña explotación no cambió hasta la reciente concentración parcelaria realizada en algunas parroquias. La tendencia económica de la zona está en retroceso contando con zonas rurales muy deprimidas y pueblos más desarrollados y activos.

En cuanto a los cambios producidos en las actividades económicas a partir de 1840, las labores de campo siguen predominando excepto en las villas litorales donde la pesca sigue siendo la protagonista. Los productos agrícolas más recurrentes son el maíz, trigo, centeno, patatas, avena, lino, cebada, legumbres, fruta (ausencia de viñedos). La ganadería predominante es el ganado vacuno y el cerdo pero también abundan ovejas y cabras<sup>XLII</sup>.



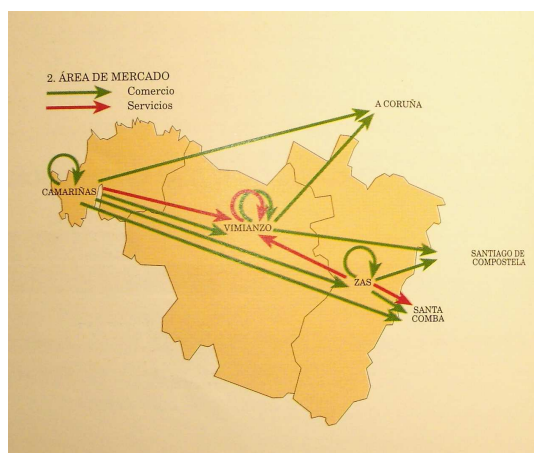
Preparando congrio en el almacén. 1966.  
Caamaño. FERNÁNDEZ CARRERA, X. X.:  
*Ramón Caamaño. Historia viva da Costa da Morte*, A Coruña, 1999.



Secaderos de congrio. Muxía. 1982.  
Caamaño. FERNÁNDEZ CARRERA, X. X.:  
*Ramón Caamaño. Historia viva da Costa da Morte*. A Coruña. 1999.

<sup>XLII</sup> CASTIÑEIRA CASTRO, V. M: *A verdecente Costa da Morte...*, p. 126.

En la pesca, la sardina sigue siendo la protagonista acompañada de abadejo, merluza con destino bien a consumo, bien a salazón. Una especie muy importante, especialmente en Muxía, es el congrio que se cura al aire libre en los secaderos del pueblo. Sin embargo, la situación no es uniforme puesto que, en la década de 1840, sufren una crisis por falta de sardina Camariñas, Camelle,... No sucede lo mismo en el sur de la Costa da Morte donde se conservan aún tres fábricas de salazón. La crisis acabó llegando a todos los puertos en los años finales del siglo XIX y, en la actualidad, sólo queda como recuerdo de esta actividad en esta zona, la conservera de Camariñas<sup>XLIII</sup>. Ya en el siglo XX, la pesca de bajura se sostiene a duras penas alternándose con la instalación de piscifactorías que suponen una dispersión del mercado pesquero, tal es el caso de la que se situó recientemente al lado del Cabo Vilano.



PRECEDO LEDO, A.: *O mapa comarcal de Galicia*, Santiago, 1997.



Feria de Quintáns. FERNÁNDEZ CARRERA, X., RIVADULLA PORTA, E.: *Muxía e o seu concello*, A Coruña, 1992.

Vimianzo.

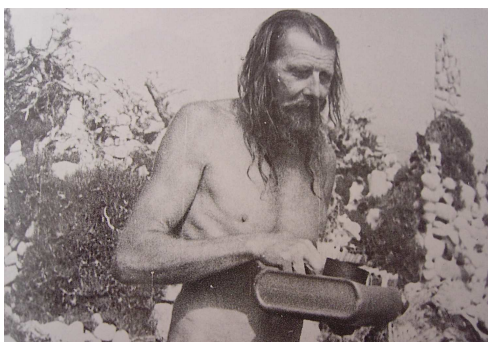
El comercio se atenúa y queda limitado a la importación de productos básicos como vino y aceite y exportación de pesca, trigo y otros frutos. Es un comercio que se realiza por vía marítima partiendo fundamentalmente desde Corcubión y Camariñas puertos en los que había pequeños controles aduaneros.

También existe comercio terrestre que se concentra en las ferias donde se comercializa ganado: vacuno,

<sup>XLIII</sup> IBIDEM, p. 126.

caballos, cerdos, etc., productos comestibles: trigo, maíz, centeno, avena, cebada, lino, habas,... y artículos de consumo básico o doméstico: cuero, paños comunes, tejidos de estopa, loza de Buño, etc<sup>XLIV</sup>. Destacan en las parroquias de Nemancos las ferias de Ponte do Porto y Quintáns. Actualmente las dificultades persisten causadas por una red de infraestructuras deficitaria y equipamientos con carencias.

Finalmente, la entrada en la UE ha supuesto la inyección de fondos europeos destinados a paliar algunos de estos problemas y modernizar parte



El alemán de Camelle, conocido como “Man”, y su museo en el puerto de Camelle, fueron durante décadas el principal atractivo del turismo que recibía la villa. Man murió pocos días después de la catástrofe del *Prestige*, en 2003.

de las infraestructuras. El turismo de calidad supone un importante recurso para estas parroquias de Nemancos con atractivos culturales, paisajísticos, gastronómicos, etc. En este sentido, se ha producido la reactivación de la ruta jacobea con dirección a Fisterra - Muxía<sup>XLV</sup> con la dotación de varios albergues a lo largo del recorrido lo que ha atraído un importante número de peregrinos-turistas a Muxía.

---

<sup>XLIV</sup> IBIDEM, p. 126.

<sup>XLV</sup> Existe una ruta jacobea desde Santiago a Fisterra que se prolongaba a Muxía a causa de la existencia del Santuario de la Virgen de la Barca. La reseña histórica más antigua es de 1119 cuando el rey Alfonso VII, en un documento de donación hecho al Monasterio de Moraime, hace referencia a los peregrinos que llegaban a la zona. Más adelante, en los siglos XIV y XV hay varios relatos de peregrinos que realizaban la ruta. Existió en Muxía un antiguo hospital de peregrinos tal como analiza POMBO RODRÍGUEZ, A.A.: “Asistencia hospitalaria ós peregrinos, na terra de Nemancos, durante a Idade Moderna”. En *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte (Baio e Zas 18, 19 e 20 de xuño do 1999)*, Cee, 2000, pp. 67-92. Sobre el Camino a Fisterra-Muxía véase ALONSO ROMERO, F.: *O Camiño de Fisterra*, Vigo, 1993; ALONSO ROMERO, F.: “A peregrinaxe xacobea ata Fisterra”. En *Romaría e peregrinacións. Simposio de Antropoloxía. Santiago de Compostela, Outubro de 1993*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 43-59; CASTRO, X.A.: *Muxía, finisterre da ruta xacobea e santuario de culto ás pedras*, Pedra d’Ábalar edicións, Pontevedra, 1997; LAFFI BOLONÉS, D.: *Viaje a Poniente*, Santiago de Compostela, 1991.



Simbología jacobea en la iglesia de Moraime. Foto: GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir): Os Camiños de Santiago en Galicia, S.A. de Xestión do Xacobeo, Xunta de Galicia, 2004, p. 183.

Muchos fueron los peregrinos que se acercaron a Muxía como se deduce de la existencia de un hospital de peregrinos en la villa, según consta en un documento de 1571 incluido en un Libro de Visitas del Arzobispado de Santiago: *“En esta villa de Muxía ay otro hospital questa junto a la Iglesia tiene su capilla y su casa baxa donde bibe el hospitalero...”*<sup>XLVI</sup>. En posteriores visitas se hace hincapié en la llegada a esta villa de multitud de peregrinos: *“VISITA 1720. Visitó Su Ilustrísima la hermita y Capilla de Nuestra Señora de la Barca que hallo con toda decencia y aliño y que se mantenía con las limosnas que dan los devotos y fieles cristianos, movidos de la devoción que se debe a este Santuario, frecuentado de los naturales de este Reino y Peregrinos de diversas Naciones...”*<sup>XLVII</sup>.

El hecho de que hubiese un hospital demuestra que la afluencia de peregrinos debía ser abundante y regular a pesar de la lejanía de Muxía respecto a Santiago y las dificultades que tenía que tener el camino. Sobre todo el inicio del siglo XVIII fue una época de auge importante de estas peregrinaciones como demuestra el texto escrito para la fundación de un convento de Trinitarios Descalzos en 1726 en Muxía: *“(...) de algunos años a esta parte, creció tanto la devoción de los fieles cristianos en concurrir a ella, tanto de este reino como de otros y todas las naciones, sin ser conocidos, en romería peregrinando y ofreciendo algunas limosnas...que no había la abundancia de confesores para que los administrasen el Santo Sacramento de la Penitencia...”*<sup>XLVIII</sup>.

El hospital debió caer en desuso y ruina por falta de personal y capital para su mantenimiento y posiblemente también por la decadencia de las

<sup>XLVI</sup> 1º Libro de Visitas: Iglesias, capillas, hospitales y fortalezas varias de Santiago, Coruña, Pontevedra,.. Anos 1493-1727. Atado 1262. Folios sin numerar. Archivo Histórico Diocesano de Santiago.

<sup>XLVII</sup> Libro de la Capilla y hermita de Nuestra Señora de la Barca incluida en la villa de Mugía. 1694-1739, fº 250 vº. Archivo Parroquial de Santa María de Muxía.

<sup>XLVIII</sup> COUSELO BOUZAS, J.(1932): *Galicia artística en el siglo XVIII y en el primer tercio del XIX*, Santiago, p. 679-680.





Santuario de la Barca y casa rectoral. Circa 1950. Muxía. Foto Caamaño. FERNÁNDEZ CARRERA, X. X.: *Ramón Caamaño. Historia viva da Costa da Morte*, A Coruña, 1999.

peregrinaciones en épocas posteriores. Parte de los materiales con los que había sido construido fueron reaprovechados para hacer la casa rectoral al lado del santuario que fue ocupada desde 1828 a 1873<sup>XLIX</sup>.

El recorrido del Camino de peregrinación más utilizado partía desde Santiago hasta llegar a Ponte Maceira y, de allí hasta el Hospital donde se bifurcaba en dos ramales: en dirección a Muxía o hacia Finisterre<sup>L</sup>.

En cuanto a las fuentes documentales que apoyan la existencia de un Camino de peregrinación a Muxía, se conservan varios documentos que hablan de la presencia de peregrinos por estas tierras, como es la donación hecha por Alfonso VII al Monasterio de San Julián de Moraime en 1119, en agradecimiento por ser acogido por los monjes siendo muy pequeño, en la que hace referencia a los pobres, huéspedes y peregrinos que lleguen<sup>LI</sup>.

Otros documentos hablan de la existencia del Camino Francés en tierras de Muxía: diversos foros hechos por el prior de San Julián de Moraime en los años 1595 y 1596, un pleito entre el



Camino a Muxía-Finisterre. Extracto de mapa de GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir): *Os Camiños de Santiago en Galicia*, S.A. de Xestión do Xacobeo, Xunta de Galicia, 2004, p. 265.

Monasterio de Ozón y Gonzalo Nuñez y consortes en el año 1670. También una Carta y Provisión de 1606 se habla del cobro de Lutuosas a los romeros que

<sup>XLIX</sup> RIVADULLA PORTA, J.E. e outros: *Santuario de Nuestra Señora de la Barca-Muxía. Leyenda, Historia, Arte, Folklore*, A Coruña, 1984, p. 31.

<sup>L</sup> Para ver los distintos recorridos del Camino a Finisterre véase ANTÓN CASTRO, X. (1997): *Muxía, Finisterre da ruta xacobeá e santuario de culto ás pedras*, Pedra d'abalar edicións, Pontevedra, p. 51-59.

<sup>LI</sup> LUCAS ÁLVAREZ, M.: "El monasterio de San Julián de Moraime en Galicia. Notas documentales". En *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, 1975, p. 605-643.

morían en tierras del Monasterio de Moraime. También hay relatos de diversos



peregrinos extranjeros que estuvieron en Muxía. Son relatos de los siglos XV y XVI además del famoso viaje realizado por Domenico Laffi desde Bolonia hasta Finisterre en el año de 1673<sup>LII</sup>.

Iglesia de Moraime (Muxía). Foto: GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir): *Os Camiños de Santiago en Galicia*, S.A. de Xestión do Xacobeo, Xunta de Galicia, 2004, p. 183.

---

<sup>LII</sup> Estas fuentes documentales aparecen recogidas de un modo sumario en RIVADULLA PORTA, J.E. y otros: *Santuario de Nuestra Señora...*, p. 19-23.



## **A. LOS RETABLOS**

---

---



## Estado de la cuestión

Los estudios realizados, hasta el momento actual, sobre retablos en Galicia abarcan dos ámbitos bien diferentes. Por un lado las obras que tratan de estudiarlos de un modo amplio y global, procurando aportar pautas generales de evolución estilística y tipológica<sup>1</sup>. Por otro, los estudios locales que, partiendo de las características generales de los retablos y su clasificación, hacen análisis exhaustivos de cada uno de ellos bajo diferentes criterios. La mayor parte de estos trabajos responden a una línea de investigación abierta en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago que pretende el estudio de cada uno de los distintos arciprestazgos de la Diócesis de A Coruña<sup>2</sup>. Algunos se encargan del “estudio total” del arte religioso en zonas limítrofes al Arciprestazgo de Nemancos, de

---

<sup>1</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “El retablo barroco en Galicia”, *Galicia no Tempo*, catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, 1992; “O estudio do retablo a través da documentación”, *Actas del Congreso Os Profesionais da historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, Xunta de Galicia, 1996; “La Influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia”, *II Congreso Internacional do Barroco*, Porto, 2001;; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: “Obra en madera”, *El Barroco II. Galicia Arte*, XIV, A Coruña, 1993; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1996): “Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática” en *Congreso: os profesionais da historia da arte ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, Xunta de Galicia; MONTERROSO MONTERO, J.M.: “Aproximación a una tipología. El retablo relicario en Galicia”, *El Retablo. Tipología, Iconografía y restauración*, *Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Orense, 1999, pp. 187-200; “Retablos relicarios en Galicia : a súa tipoloxía”, *En olor de santidad : relicarios de Galicia*, Catálogo de la exposición, Xacobeo 2004, Santiago; VILA JATO, M. D. (dir): “El Retablo, tipología, iconografía y restauración”, *Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999

<sup>2</sup> ÁLVAREZ VÁZQUEZ, M. D.: *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Tui (Pontevedra)*, tesis doctoral inédita, UNED, 1995; CARDESO LIÑARES, J.: *El arte religioso en el Valle de Veiga*, Tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1973; *El arte en el Valle de Barcala*, La Coruña, 2000; CERDEIRA DA CASA, M. I.: *La tipología de los retablos en los arciprestazgos de Avión y Borborás. Inventario y catalogación*, tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1986; DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *Los retablos de los conventos de la villa de Monforte de Lemos en los siglos XVII y XVIII*, trabajo para Suficiencia investigadora, Junio 2001; HERVELLA VÁZQUEZ, X. M.: *Escultura barroca orensana*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, 1992; LEMA SUÁREZ, X. M.: *Notas sobre el arte en Baio (Soneira) y sus entornos*, tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1974; *A arte relixiosa na terra de Soneira*, 3 tomos, A Coruña, 2ª edic. 1998; LÓPEZ AÑÓN, E.M.: *Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Nemancos*, tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1998; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *El arte del Finisterre gallego*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, 1981; VILLAVERDE SOLAR, M.D.: *El arte religioso en el Arciprestazgo de Ribadulla*, tesis doctoral inédita, Santiago, 1999; *Patrimonio artístico del Arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña, Edinosa, 2000.

cuyo estudio nos ocupamos: Cardeso Liñares, Lema Suárez, López Vázquez, etc. y otros recogen documentación para estudios posteriores<sup>3</sup>.

Resultan imprescindibles a la hora de abordar el estudio del retablo en general, los trabajos realizados por Martín González y Rodríguez G. de Ceballos que sistematizaron el estudio del retablo en España teniendo en cuenta las distintas peculiaridades regionales<sup>4</sup>. Estudios que consideran esas peculiaridades se han ido desarrollando en distintas comunidades autónomas del territorio español. Éstos nos permiten conocer no sólo la evolución del retablo en esas zonas sino además el estado de la cuestión<sup>5</sup>.

El auge de los estudios del retablo en España a partir de la década de los 80 ha fructificado tanto en artículos especializados, importantes libros, congresos, simposios, etc que han ido profundizando en aspectos menos estudiados como la contratación, financiación y autoría de los retablos<sup>6</sup>. Mientras, en Portugal, desde 1950 se viene realizando esa misma labor para

---

<sup>3</sup> FREIRE NAVAL, A. B.: *Aportación documental al estudio de la actividad artística del Monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854*, Tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 2000; LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Nemancos*, Tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1998.

<sup>4</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXX, Valladolid, 1964; *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993; RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A.: "El retablo barroco" en *Cuadernos de Arte Español*, nº 72, Madrid, 1992.

<sup>5</sup> CAMPUZANO RUIZ, E.: *El retablo en Cantabria*, Caja Cantabria, Santander, 1999; CENDOYA ECHANIZ, I.: *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Guipuzkoa*, San Sebastián, 1992; FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *El Retablo barroco en Navarra*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 2003; HALCÓN, F. , HERRERA, F. y RECIO, A.: *El Retablo barroco sevillano*, Universidad de Sevilla, 2000; HERRERA GARCÍA, F.J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Diputación de Sevilla, 2001; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F.: *El retablo en la provincia de León*, León, 1991; MARCO MARTÍNEZ, J.A.: *El Retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza*, Diputación Provincial de Guadalajara, 1997; MÉNDEZ HERNÁN, V.: *El retablo en las diócesis de Plasencia: siglos XVI y XVIII* Universidad de Cáceres, Serv. De Publicaciones, 2004; PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983; PAYO HERNANZ, R.J.: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Diputación de Burgos, 1997; PEÑA VELASCO, C. de la: *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*, Murcia, 1993; RAYA RAYA, M.A.: *El retablo barroco en Canarias*, Gran Canaria, 1977; ULIERTE VÁZQUEZ, M.L.: *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Jaén, 1986; VV.AA.: *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995; VÁZQUEZ GARCÍA, F.: *Retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*, 2 tomos, Madrid, 1990; VÉLEZ CHAURRI, J.J.: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990; ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *Retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998.

<sup>6</sup> Conviene destacar el monográfico de 1987-1989 sobre el retablo realizado por la Universidad de Murcia: y el *Título IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* bajo el título de "El Retablo, tipología, iconografía y restauración", celebrado en Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999 bajo la dirección de María Dolores Vila Jato.

afianzar el conocimiento del retablo portugués existiendo las escuelas de Oporto y Coimbra con sus distintos grupos de trabajo.

El retablo consiste en un armazón arquitectónico decorativo que acoge un Sagrario y una o varias imágenes con un programa iconográfico determinado y bien pensado. Su presencia en la iglesia se suscita como telón de fondo para realzar la presencia del altar y es la gran ilustración litúrgica de la Iglesia<sup>7</sup> o *“es un mural arquitectónico, equipado con receptáculos para la Eucaristía, las Reliquias y las imágenes. Es una arquitectura, dentro de la arquitectura, que la completa, refuerza o modifica, llegando incluso a transformarla radicalmente. El retablo es un añadido al programa general arquitectónico”*<sup>8</sup>.

En la realización de un retablo interviene un conjunto de maestros muy completo: un tracista, un ensamblador, entallador, un escultor, pintor, dorador y un carpintero que trabajan, a su vez, con sus oficiales y aprendices<sup>9</sup>. No obstante, esto no suele ocurrir sobre todo en zonas rurales apartadas, como es el caso de las parroquias de Nemancos, donde un mismo maestro realizaba varias funciones al mismo tiempo. En la documentación constan como entallador, escultor, escultor y pintor, carpintero, ebanista, etc<sup>10</sup>. Los tiempos de ejecución de un retablo son variables en función del estado de las arcas de la parroquia. Era tal el desembolso que había que hacer para encargarse un retablo, su asentamiento, pintura y dorado, que pasaban varios años entre una y otra operación cuestión ésta que está documentada en varias ocasiones en Nemancos<sup>11</sup>.

En cuanto a la tipología que *“se nos revela como el paso previo y necesario para comprender la función y significados del retablo”*<sup>12</sup>, existe una duplicidad en cuanto a que *“es una pieza de mayor o menor calidad*

---

<sup>7</sup> ROSENDE VALDÉS, A.: “Los retablos mayores de la Catedral de Tuy”, *Museo y Archivo Histórico Diocesano*, V, p. 67.

<sup>8</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 5.

<sup>9</sup> ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, D.: *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Diputación de Pontevedra, 2001, p. 50.

<sup>10</sup> Véanse los índices de escultores donde se indica cuál es el oficio que se cita en la documentación en algunos casos.

<sup>11</sup> Tal es el caso el Retablo mayor de San Pedro de Coucieiro realizado en 1722 y pintado en 1754 o el Retablo mayor de Carnés realizado en 1788 y policromado en 1833.

<sup>12</sup> BELDA NAVARRO, C.: “Metodología para el estudio del retablo barroco”, *Imafronte*, nº 12-13, 1998, p. 12.



*estética de acuerdo con la evolución histórica del estilo correspondiente*<sup>13</sup> pero también en cuanto a su función *“que viene determinada por las prácticas litúrgicas, devocionales y culturales que han motivado su construcción y además determinan su morfología y aspecto formal”*<sup>14</sup>.

En cuanto a su función, de los 41 retablos estudiados en el arciprestazgo de Nemancos, 13 se clasifican como *sacramentales* y 28 son *retablos hornacina*. Tan sólo hay un retablo *baldaquino*. De los retablos sacramentales, aquellos que ocupan la capilla mayor donde se sitúa el Santísimo Sacramento, tres están dedicados a la Virgen María, dos a San Pedro y dos a San Martín. El resto se reparte entre diversas advocaciones tales como la Trinidad, San Félix, Divino Salvador, San Cipriano, San Cristóbal y San Jorge. Los retablos hornacina están dedicados a la Virgen: cuatro a la Virgen del Carmen y uno a las Ánimas, en relación directa con ella, uno a la Virgen de la Barca, dos a la Inmaculada Concepción, Virgen de Fátima, Virgen del Rosario, Virgen de la Saleta, Virgen de los Dolores, Virgen de la Soledad y Virgen de la Piedad. En cuanto a Jesucristo varios son los retablos cuya temática hace referencia a su Pasión y muerte: Flagelación, Nazareno y Santo Cristo. Tres retablos están dedicados a apóstoles: dos a San Pedro y otro a Santiago aunque cabe señalar que dos retablos del arciprestazgo contienen sendos apostolados dentro de su programa iconográfico (retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de *la Barca en Muxía* y retablo mayor de la Iglesia del Divino Salvador de *Camelle*). Además, el retablo bajo la advocación de San Miguel (santuario de la Barca en Muxía) lo fue originariamente de Santiago. Su devoción en Galicia en la Edad Moderna no está en su mejor momento pues, *“tal vez como repercusión de los importantes conflictos acerca del pago del Voto a la catedral compostelana que se viven durante los siglos XVII y XVIII”*<sup>15</sup>. Y tampoco tenía un “poder especial” como taumatúrgico o milagroso, como otros santos<sup>16</sup>. La presencia, en cambio, de retablos dedicados al apóstol en

---

<sup>13</sup> MONTERROSO MONTERO, J. M.: “Aproximación a una tipología...”, p. 187.

<sup>14</sup> IBIDEM, p. 187.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ LOPO, D.L.: “Las devociones religiosas en la Galicia Moderna (siglos XVI-XVIII)”. En *Galicia Terra Única. Galicia Renace. Santiago*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 299.

<sup>16</sup> LEMA SUÁREZ, X.M. y LÓPEZ AÑÓN, E.M.: “Iconografía e expansión do culto a Santiago nas comarcas da Costa da Morte (Galicia)”, *V Congreso Internacional de Asociacións Xacobeas*, 9-12 de octubre de 1999, Cee, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2000, p. 575.

iglesias de Muxía, puede tener relación con la existencia del Camino a Finisterre cuya prolongación pasa por estas tierras muxianas.

En el caso de San Pedro destaca su papel de ensalzador de la institución del Papado, su papel de defensor de la ortodoxia y lazo de unión entre Dios y los hombres.

Un único retablo está dedicado al arcángel San Miguel (antes Santiago) y otro a San Juan Evangelista. El resto deben su advocación a santos mártires como San Martín (hay dos), San Jorge, San Cristóbal, San Cipriano y San Isidro Labrador y un santo confesor, San Antonio.

González Lopo estudia el cuadro devocional religioso gallego en la Edad Moderna y concluye que éstos son los santos que habían consolidado su prestigio durante la Edad Media y serán patronos de las cofradías hasta finales del siglo XVIII. Tal es el caso de San Esteban, San Eleuterio, San Félix, Santa Lucía, San Blas, San Cristóbal (abogado contra las muertes repentinas), San Jorge, Santa Margarita, San Miguel,... Cabe destacar también la presencia de otros santos autóctonos como Santa Eufemia, Santa Eulalia, Santa Marina,...o los santos benedictinos en zonas de influencia de los monasterios de su orden, tal es el caso de la parroquia de Coucieiro.

En cambio es mucho menor la presencia de santos de reciente canonización como Cayetano, San Ignacio de Loyola, etc. excepto el caso de San Isidro Labrador que tiene más popularidad sobre todo a mediados del siglo XVIII<sup>17</sup>, aunque en general es discreta.

Destaca pues la presencia de varios retablos dedicados a la Virgen del Carmen, iconografía muy extendida en el arciprestazgo por ser una zona eminentemente marinera, la Virgen el Rosario y a la Virgen de la Barca, iconografía originaria de la zona de estudio. En este sentido, indica González Lopo: *“Es sin duda en el campo del culto a la Madre de Dios donde se aprecian las transformaciones más esenciales con respecto las épocas anteriores. Es aquí donde la ofensiva barroca ha gastado sus mejores salvadas y ha tenido los resultados más importantes”*<sup>18</sup>. Así, frente a las vírgenes

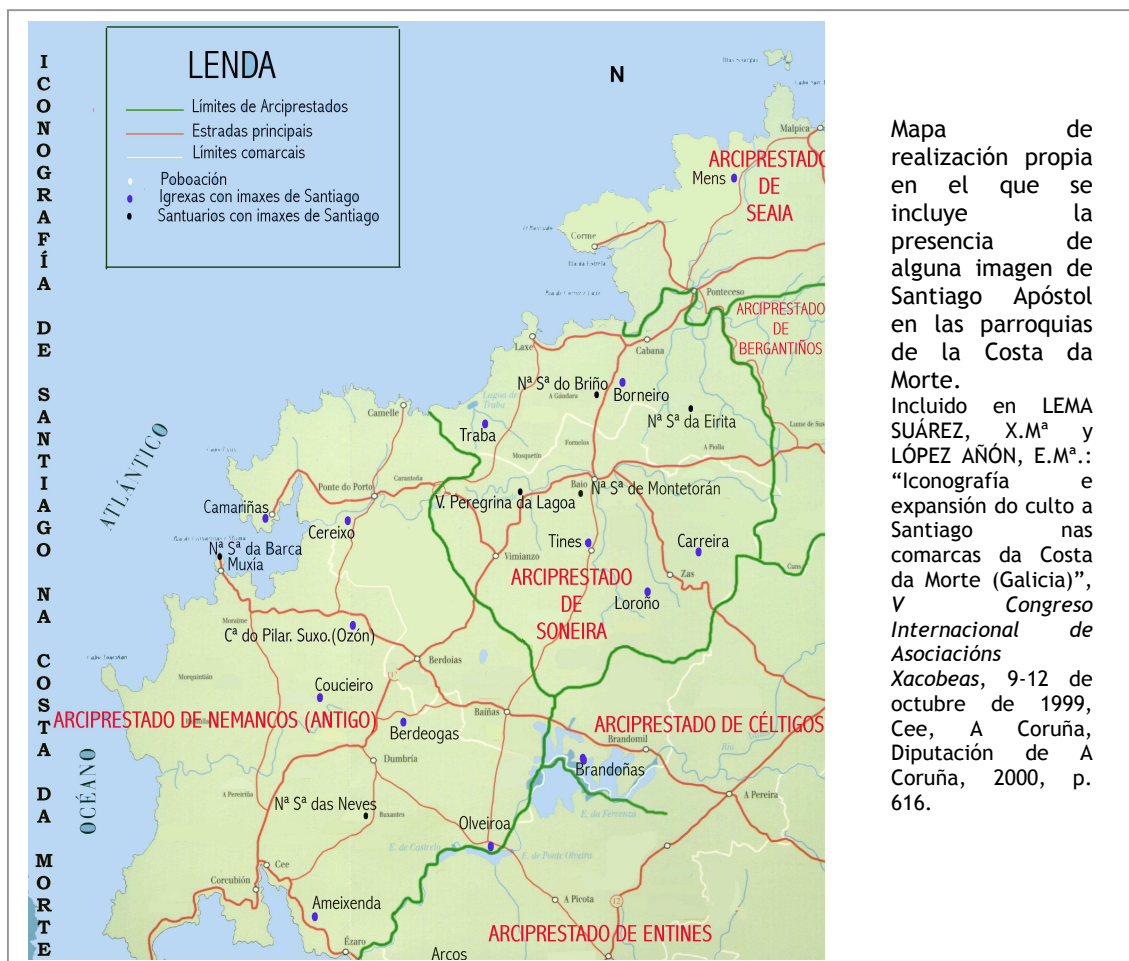
---

<sup>17</sup> Posiblemente tuvo que ver con esta popularidad el hecho de que Fernando VI fundase su congregación y se declarase hermano perpetuo de la misma “por sí y por los señores reyes sus sucesores” por Real Decreto del 12 de agosto de 1751.

<sup>18</sup> GONZÁLEZ LOPO, D.L.: “Las devociones religiosas...”, p. 301.

“innominadas” o celebradas bajo el título de sus fiestas más importantes como la Natividad, Purificación, etc., se empiezan a imponer nuevas devociones que llegarán a tener una amplia repercusión. Los dominicos ven desplazados a sus santos, pero en cambio, en el terreno mariano verán ganar terreno a la Virgen del Rosario durante siglos fructificando así los esfuerzos realizados al extender su culto allá por donde iban desde principios del siglo XVI reconvirtiendo los cultos marianos preexistentes mediante el acto de colgarles un rosario<sup>19</sup>. A mediados del siglo XVIII surge la Virgen del Carmen como “competidora” cuya devoción se extenderá rápidamente desde este momento ayudados por la fundación de conventos en Padrón y Santiago, la identificación de intercensora para salvar a las ánimas del Purgatorio.

En cuanto a la Virgen de los Dolores es otra de las novedades advertida en la segunda mitad del setecientos “*estimulada tal vez por los dramas que vivirán los fieles en la época que está a caballo entre el siglo XVIII y el XIX*”<sup>20</sup>.



<sup>19</sup> IBIDEM, p. 302.

<sup>20</sup> IBIDEM, p. 303.

## Evolución tipológica

En cuanto a la clasificación del conjunto de retablos por estilos se sigue, dentro de cada uno de ellos, una clasificación tipológica y cronológica partiendo del modelo de López Vázquez en su estudio: “Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática” en *Congreso: os profesionais da historia da arte ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, Xunta de Galicia, 1996.

### A. I. RETABLOS BARROCOS

No se conservan restos de ningún retablo completo del siglo XVII si bien la documentación recoge la existencia de varios. Por ejemplo en la iglesia de San Martín de Ozón hubo un retablo que se mandó dorar en 1655 del que, en la actualidad, nada se sabe<sup>21</sup>. En la iglesia de Santiago de Cereixo había un retablo mayor que figura en el inventario de 1652 con custodia y varias imágenes y consta la realización de otro para la cofradía de Ánimas, realizado en 1678 en la misma iglesia<sup>22</sup>, etc. Los únicos vestigios que de este momento se conservan son cuatro columnas salomónicas en la iglesia parroquial de San Julián de *Moraime* de mediados de la centuria, que debieron ser el soporte de un antiguo retablo si bien la documentación no recoge cita alguna al respecto. Son columnas de cuatro vueltas derivadas de las utilizadas por Bernardo Cabrera en la *Catedral de Santiago*<sup>23</sup>. En la misma iglesia se conservan dos pedestales de similar



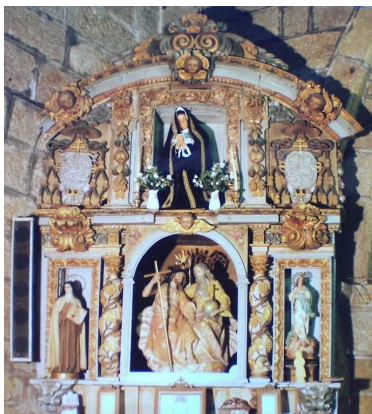
Columnas salomónicas de Moraime. Mediados del siglo XVIII

<sup>21</sup> 1655. "A de aver que dio tres ducados para ajuda de dorar el Retablo de la Yglesia". Libro de Cofradías de Nuestra Señora del Rosario y San Miguel. 1644-1728, s.nº. Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 365.

<sup>22</sup> 1652. " (...) Y assí mesmo bolbieron a dezir que en el altar maior ay custodia dentro de la qual esta el Relicario de Plata donde esta el santíssimo sacramento y la ymagen de Nuestra Señora y de los gloriosos Santiago, San Pedro y San Roque todos de bulto y bien pintados como consta a mi dicho Rector fecho ut supra (...)". Libro de Fábrica de Santiago de Cereixo. 1624 - 1834, fº 47 rº. 1678. "Da por descargo trecentos y setenta y quatro Reales de un retablo que se conpró para dicha Cofradía." "Mas sesenta y cinco Reales y medio de una docena de tablas y dos portones para aser el guardapolbo para dicho Retablo y altar." "Mas tres Reales que se gastaron con la que ayudaron a trager el retablo". Libro de la Cofradía de Ánimas de Santiago de Cereixo. 1669, fº 19 vº. Documentación recogida en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 87.

<sup>23</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: "Miguel de Romay, retablista", *Compostellanum*, 1958, p. 198.

cronología que, a buen seguro, fueron el soporte de alguna estructura retablística posiblemente junto a las columnas salomónicas de la misma iglesia.



Retablo de la Santísima Trinidad (circa 1700). Atrib. Domingo de Andrade.



Detalle de decoración de sartas de frutas y columnas. Retablo Santísima Trinidad. Muxía

Así las cosas, hemos de avanzar hasta el inicio del siglo XVIII para encontrar el primer retablo que utiliza una estructura de superposición de cuerpos con columnas salomónicas como soporte y una calle central que fue retocada pero aparentemente estaba retrotraída y las columnas no dejaban demasiado espacio para las calles laterales. Se trata del Retablo de la Santísima Trinidad datado circa 1700, que se encuentra en la iglesia parroquial de *Santa María de Muxía*, si bien perteneció originariamente al *santuario de Nuestra Señora de la Barca* de la misma localidad donde era el retablo mayor tal como consta documentalmente<sup>24</sup>. Se recubre con decoración muy naturalista al estilo de Domingo de Andrade a quien se atribuye el retablo encargado por el Arzobispo

Monroy<sup>25</sup>.

Aunque a partir de 1700 la tendencia avance hacia estructuras de cuerpo único, perdura cierta división en cuerpos utilizando también columnas salomónicas como elemento sustentante y mostrando una división en calles.

La decoración de estos retablos va a ser voluminosa, carnosa y plástica, ocupando toda la superficie del retablo con cartelas vegetales, motivos de



Retablo de la Virgen del Carmen. Circa 1725. Círculo de Romay. Sta. María de Muxía.

<sup>24</sup> Véase p. 76 de este trabajo.

<sup>25</sup> RÍOS MIRAMONTES, M. T.: *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago, 1986, p. 39.



“eses” y “ces”, bodeces de tarjetones y tarjetillas, motivos de ovas clásicas, etc... Tal es el caso del Retablo de la *Capilla de la Virgen del Carmen en Camariñas* (circa 1725) con un banco muy elevado y calles laterales estrechas que enfatizan el efecto de cuerpo único. Lo mismo ocurre en el retablo mayor de *San Félix de Caberta* (circa 1726) en el que la calle central muestra esa tendencia unitaria y un ritmo vertical pues se suprime en ella el banco y el



Retablo mayor de Caberta. Circa 1726.

entablamento se eleva hasta invadir el ático, solución documentada por vez primera en los retablos de *la Virgen de la O* en la Iglesia de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela) y el de *San Antonio de Herbón* ambos de 1708.

Este mismo tipo de retablos de superposición de cuerpos y división en calles con tendencia unitaria se realiza en

este momento, aunque de manera inusual, cambiando el tipo de soporte de columnas salomónicas a pilastras, tal como sucede en el citado Retablo de *Herbón* en Padrón realizado por Jacinto Barrios. Miguel de Romay, obligado por las especificaciones muy precisas del contrato que firma con los Condes de Maceda<sup>26</sup> y que pretendían la colocación de una gran variedad de elementos en el mismo, las utilizará en el retablo mayor del *santuario de la Virgen de la Barca* (1717). Algún artista de su taller repetirá su uso en dos retablos del mismo santuario: el de *San Juan Evangelista* (1719-1726) y el de *San Miguel Arcángel* (1720-1726), antes de Santiago<sup>27</sup> cuyas pilastras se hacen necesarias para albergar motivos alusivos a cada uno de los programas iconográficos: motivos de volutas con sargas de frutas y emblemas de temática jacobea. Además el retablo mayor de la iglesia del Divino Salvador



Retablo mayor del santuario de la Barca. Muxía. 1717. Miguel de Romay.

<sup>26</sup> Véase p. 94 de este trabajo.

<sup>27</sup> Véanse p. 109 y 113 de este trabajo.

de *Camelle*, realizado en 1721 por Juan Queixo, conserva la estructura central de hornacina, apostolado y pilastras en los laterales con relieve de la Asunción en el ático que copia claramente el planteamiento del retablo de Romay.



Retablo de la Virgen de los Dolores. 1759. Camariñas.

Ya a partir de 1750 el uso de las pilastras se extenderá entre los seguidores de Fernando de Casas<sup>28</sup> y Simón Rodríguez<sup>29</sup> que hicieron uso de ellas como resultado de la búsqueda de una alternativa a las columnas salomónicas en el Retablo de la Capilla de la Azucena (1729) y en la Capilla de San Juan de la *Catedral de Santiago* (1730). Son estructuras unitarias que repiten la estructura de superposición de cuerpos: banco que soporta un cuerpo

Detalle del ángel que porta la cartela. Retablo de la Virgen de los Dolores. Camariñas. 1759.



principal y un ático semicircular que lo remata, siendo ahora la pilastra el soporte que lo divide verticalmente en tres calles. A las parroquias del

arciprestazgo de Nemancos llega más tardíamente tal como vemos en el

Detalle de ángel tenante que porta una columna. Retablo de la Virgen de los Dolores. Camariñas. 1759.



Retablo del Sagrado Corazón de Jesús de la parroquial de *Muxía* (años centrales del siglo XVIII) en el que las pilastras se superponen en cuerpo principal y ático decoradas con motivos de “eses”, óvalos planos y tarjas vegetales y el Retablo de la Virgen de los Dolores de la iglesia de *San Jorge de Camariñas* (1759) con pilastras cajeadas recubiertas con abundante decoración muy volumétrica ya de finales del barroco. También se utilizan pilastras en los retablos de la Virgen Inmaculada y la Virgen del Carmen de la misma iglesia parroquial de *Camariñas*, realizados circa 1760

<sup>28</sup> GARCÍA IGLESIAS, J. M.: Fernando de Casas y Novoa, A Coruña, 1993.

<sup>29</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Simón Rodríguez*, Santiago, 1989.

y circa 1766, respectivamente y en los que se utilizan juegos de masas, motivos de placas y conceptos espaciales procedentes de Fernando de Casas y Simón Rodríguez.

El estípite, que viene a sustituir a la pilastra, aparece hacia 1720 en la zona de Tui aunque su difusión no se produce hasta la década de los 40. Sorprende en cambio la presencia de este soporte en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de *Coucieiro* realizado circa 1722, por Thomas Villarino. La proximidad de Coucieiro con parroquias donde estaban trabajando Romay y su taller (santuario de la Barca. Muxía) en estos años, explican que las influencias compostelanas llegasen pronto

aquí trayendo de primera mano las novedades del momento. Se trata de un retablo dividido en cuerpos y calles que combina el estípite con la pilastra y conforma con sus imágenes un elaborado programa iconográfico. La abundante decoración plástica y orgánica de florones, grandes tarjas, tarjetas, rosetas con cintas, sartas de frutas, “ces” enfrentadas, etc. de gran calidad, cubre el retablo casi por completo. El otro retablo que utiliza



Retablo Mayor. Coucieiro. Circa 1722. Thomas Villarino

estípites es un Baldaquino procesional que realiza Juan Antonio Domínguez en 1756 para albergar la imagen de la Virgen de la *Barca* con el apóstol arrodillado a sus pies. Son estípites cajeados decorados con elementos vegetales y rosetas.

La columna “panzuda”<sup>30</sup> fue introducida en Santiago por Simón Rodríguez el retablo mayor de la *Compañía* (1727)<sup>31</sup> y reiteradamente utilizada en muchas de sus obras. Los retablos que utilizan este soporte siguen una estructura de superposición de cuerpos con división en calles y multiplican su uso para generar un gran movimiento en planta mediante su

<sup>30</sup> Es una columna clásica con éntasis muy pronunciado y recubierta de decoración. OTERO TÚÑEZ, R.: “Los retablos de la Iglesia de la Compañía de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1953, p. 404.

<sup>31</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Simón Rodríguez...*, p. 76-83.



avance y retroceso. Además se decoran con trapos colgantes, óvalos, rocalla, decoración menuda de flores, etc. Su uso se generaliza a partir de 1750, cuando la pilastra pierde su vigencia y la columna salomónica había caído en



Retablo de Santiago.Coucieiro. Circa 1774. Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro.

desuso en la década de los 30. De nuevo la parroquia de *Coucieiro* tiene la novedad de este soporte en exclusiva en la zona pues su Retablo de la Virgen de la Soledad fue realizado circa 1743. Y, cuando el uso del soporte estaba asumido, dos artistas más van a utilizarlos en Nemancos: el maestro que hace el retablo mayor de San Cipriano de *Villastose* (circa 1770) y de nuevo en la parroquial de *Coucieiro*, esta vez en el Retablo de Santiago que debió ser encargado a imagen y semejanza de su

predecesor, situado en la capilla de enfrente. Fue realizado circa 1774 esta vez por maestros del núcleo noiés: Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro, lo que explica la calidad de la pieza. Se trata de un retablo en el que, aún conservando estructura barroca, se acompaña a la columna “panzuda” con motivos de rocalla.

## A. II. RETABLOS NEOCLÁSICOS

Aunque en el foco compostelano el lenguaje clasicista está ya vigente desde 1770 y hasta finales del siglo XIX, en el arciprestazgo de Nemancos no se aprecia en los retablos conservados hasta 1788 en el retablo mayor de San Cristóbal de *Carnés*. En él predomina el desarrollo horizontal frente al vertical, se desarrolla el cuerpo principal destacando

la parte sobre el conjunto y con una clara tendencia a la desnudez decorativa sustituida únicamente por una policromía que imita jaspes. Partiendo de los



Retablo mayor de Carnés. 1788. Francisco Castro Agudín

modelos conocidos del foco compostelano y del trabajo de catalogación de López Vázquez establecemos tres tipologías para los retablos del arciprestazgo:

A. II.1. El primer grupo toma como referente el retablo mayor de *San Mamed de Carnota* realizado en 1774 por Ferro Caaveiro que parte de una estructura conformada por un cuerpo inferior apoyado en seis columnas de orden compuesto, en el que se acentúa un edículo que sobresale en planta, rematado en un pequeño frontón curvo.



Retablo mayor de Ponte do Porto. 1800.  
José Ferreiro

El entablamento se quiebra en tres planos y el ático repite la estructura del cuerpo principal. El segundo referente es el Retablo de la Virgen del Carmen del Convento de la Enseñanza de Santiago, del que se sabe estaba finalizado en 1776, y muestra la estructura de edículo templario que se utilizaba en Carnota.

A esta tipología respondería el ya citado retablo mayor de *Carnés* (1788), el retablo mayor de la parroquial de *Ponte do Porto* (1800), los Retablos de San Andrés (circa 1800) y de la Virgen del Carmen de *Carnés* (circa 1808) y el retablo mayor de la iglesia de *Santa María de Muxía* (1831).

A. II. 2. El segundo grupo parte de retablos en los que trabajó José Ferreiro como el retablo de Santa Escolástica de San Martín Pinario en Santiago (1773-1777, Fray Plácido Caamiña) que muestra una superposición de cuerpos con un fuerte valor tectónico de la estructura, de formas clasicistas con ausencia de decoración o el retablo del Cristo de la Paciencia de San Martín Pinario. Toman este modelo aunque varían las fórmulas el retablo de la Virgen del Rosario de *Ponte do Porto* (1774-1775), el retablo mayor de San Jorge de *Camariñas* (circa 1788-1798) y el retablo de la Virgen de Fátima (primer tercio del siglo XIX).



Retablo mayor de Camariñas.  
Entre 1788-1798. Taller de  
José Ferreiro



Retablo de la Flagelación de Cristo. Circa 1787

A. II. 3. Parten del modelo del retablo mayor de San Julián de Ferrol (1775, Antonio de Bada y Navajas), es decir: un tipo de retablo adaptado a la semicircularidad del ábside en el que se sitúan, recubierto con bóveda de casetones y demás motivos clásicos. Este modelo aparece en el arciprestazgo incluso en estructuras que no están embutidas en arquitectura como los retablos de la Flagelación de Cristo y del Nazareno en San Jorge de *Camariñas* (circa 1787). El retablo mayor de San Martín de *Ozón* (1802-1815) sí cumple la condición de adaptarse a una hornacina pétrea.

### A. III. RETABLOS HISTORICISTAS

Se trata de retablos que retoman estructuras y características del pasado bien barrocas, neoclásicas o mezcla de ambas realizados a partir de 1840.

A.III.1.- El historicismo clasicista de los retablos de Nemancos sigue estructuras de superposición de cuerpos que tienden a unificarse en uno, de una sola calle flanqueada por dos pares de columnas “panzudas” pareadas que sustentan un entablamento que se retrotrae en la parte central. A este tipo de estructura responden los retablos de San Antonio y de



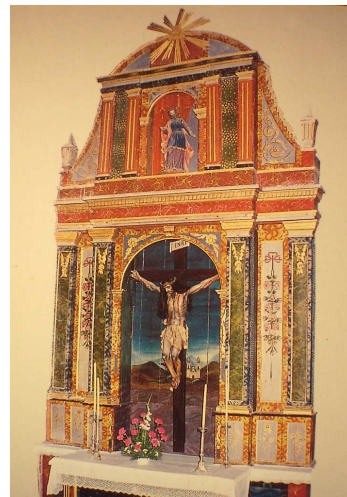
Retablo de la Virgen de la Piedad. Touriñán. Circa 1842.

la Virgen de la Piedad de Touriñán realizados circa 1842. Son retablos con escasez de elementos decorativos, policromía que imita jaspes e individualización de las partes (pares de columnas, calle central,...). Por otro lado, tenemos el retablo de la Virgen del Carmen de *Ponte do Porto* (1850) y el retablo mayor de Touriñán, que responde a las características del retablo



mayor de San Cristóbal de *Dombodán* realizado por Ferro Caaveiro 1798<sup>32</sup>. Este es un retablo de tres cuerpos, cinco calles en el cuerpo principal, intercolumnios utilizados como calles, remate curvo del entablamento y ático poligonal. Carece de decoración y no está policromado.

A.III.2. En cuanto a los retablos eclécticos que recogen varios elementos y estructuras de diversos estilos del pasado para mezclarlos en una única obra, hay varios ejemplares en Nemancos. Un par de retablos del santuario de la Virgen de la Barca (Muxía), del del Santo Cristo y Sepulcro y el de la Virgen de los Dolores (1859) repiten una estructura de superposición de cuerpos, con arquitrabe amplio y liso y pilastras como elemento sustentante que incluso recuerda a obras del arquitecto renacentista Vignola. La policromía muy del estilo neoclásico con motivos vegetales en los netos del banco, sargas de flores en los entrepaños laterales,



Retablo del Santo Cristo y Sepulcro (1859). Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía.



Retablo de la Inmaculada (1872). Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía.

volutas en los extremos del ático y decoración que imita mármoles y jaspes.

Otro par de retablos del mismo santuario de *la Barca* se inspiran en los dos anteriores con la única salvedad de que allí se estaban utilizando pilastras como soporte y aquí se optó por columnas de capitel compuesto variándose también la decoración que abandona los motivos vegetales para llegar a una mayor simplificación. Son los retablos de la Virgen de la Saleta y la Inmaculada realizados en 1872.

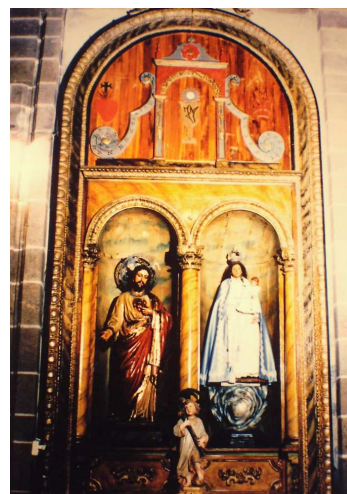
El retablo de Ánimas de *Villastose* (segunda mitad del siglo XIX) emplea una superposición de

<sup>32</sup> Libro de fábrica, fº. 137 vº, recogido en LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M: *Inventariado y catalogación...*, p. 75.

cuerpos con un ático semicircular cuya cornisa se quiebra adelantándose y generando un leve movimiento en planta, reutiliza las pilastras cajeadas a modo de elemento sustentante aunque sin ninguna función real y motivos decorativos de cabezas de querubines. En la misma iglesia de *Villastose*, el retablo de la Virgen de Fátima, con una clara tendencia vertical duplica la calle central respecto a las laterales y emplea como elementos decorativos paños colgantes, listeles denticulados y volutas eclécticas.

El retablo de San Isidro Labrador de la capilla del mismo nombre de *Ozón* (segunda mitad del siglo XIX) también ecléctico utiliza un único cuerpo con tres calles, utiliza una sucesión de arcadas, entablamento corrido culminado por un frontón y ausencia de decoración.

Finalmente, el retablo del Sagrado Corazón de Jesús de *Camariñas* (primer tercio del siglo XX) implica un eclecticismo que degenera las formas con arcos de medio punto, decoración barroca y neoclásica muy esquematizada, utilización de columnas y semicolumnas clásicas de capitel compuesto y semibóvedas de cascarón en las hornacinas.



Retablo del Sagrado Corazón de Jesús. Primer tercio del siglo XX. Camariñas.

### Los artífices y los núcleos artísticos

De una buena parte de los retablos se desconoce su autoría e incluso su datación exacta. De los autores que aparecen en la documentación<sup>33</sup> se distinguen a los procedentes de los círculos compostelano y noiés y a los originarios bien del arciprestazgo, bien de alguna parroquia cercana, pertenecientes a algún taller rural.

Del núcleo compostelano proviene **Domingo de Andrade** que realiza el retablo mayor del santuario de la Virgen de la Barca circa 1700, encargado por el arzobispo Monroy, hoy depositado en la parroquia de Muxía<sup>34</sup>. Es el

<sup>33</sup> La documentación está recogida en el trabajo previo a este estudio: LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Nemancos*, tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1998. Se incluye en el cd-rom adjunto.

<sup>34</sup> Véase p. 75 de este trabajo.

único ejemplar que a él se atribuye. La siguiente figura compostelana presente en Nemancos es **Miguel de Romay** cuya actividad en el arciprestazgo está directamente ligada a los Condes de Maceda quienes le encargan la realización del retablo mayor del santuario de la Virgen de la Barca en Muxía en 1717 y cuyo contrato se conserva<sup>35</sup>. Para dorar y policromar el retablo contratan a **Domingo Antonio de Uzal**, también compostelano, a quien se paga además por el dorado del retablo de Santiago Apóstol, hoy de San Miguel Arcángel, en 1726 en el mismo santuario, según consta en el contrato<sup>36</sup>. A este pintor se atribuye, a causa de su semejanza, su estilo y su coetaneidad, el retablo de San Juan Bautista que hace pareja con el anterior.

La presencia de Miguel de Romay en Muxía no se limita únicamente al retablo mayor sino que son atribuibles a su círculo los ya citados retablos laterales en los que participa Uzal. Y, por último, se reconoce la mano de algún otro discípulo del maestro en el retablo de la Capilla del Carmen de Camariñas, parroquia muy cercana a la de Muxía.

**José Ferreiro**, el más aventajado discípulo de José Gambino, realizó el retablo mayor de Ponte do Porto en 1800, tal como consta en la documentación y a su taller se atribuyen también el retablo de la Virgen del Rosario de la misma iglesia (1775)<sup>37</sup>, en el que se encuentra un relieve de gran calidad que posiblemente saliese de su mano, y el retablo mayor de la parroquial de Camariñas (1788-1798)<sup>38</sup>, en el que se mezclan también piezas de gran calidad con otras bastante discretas.

Finalmente, también del núcleo compostelano pero ya del siglo XX, hay que destacar la presencia del taller de **Ángel Rodríguez** cuyo artífice José pinta el retablo mayor y los altares del Perpetuo Socorro y de la Inmaculada de Coucieiro, todos ellos en 1963<sup>39</sup>.

Procedentes del núcleo noiés trabajan en Nemancos **José Fabeiro**, que realiza el espléndido retablo de Santiago Apóstol de San Pedro de Coucieiro (circa 1774) y el retablo de la Virgen de Guadalupe de la parroquial de Ponte

---

<sup>35</sup> Véanse p. 94 y ss. de este trabajo.

<sup>36</sup> IBIDEM.

<sup>37</sup> IBIDEM, p. 180 y ss.

<sup>38</sup> IBIDEM, p. 185 y ss.

<sup>39</sup> Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 200-201.

do Porto (circa 1792)<sup>40</sup>. Junto a él participan en el retablo de Coucieiro **Ignacio de Mendoza** y **Bernardo Rodiño** (policromador) también procedentes de Noia. La documentación ayuda a rastrear la presencia de otros artífices cuyas obras ya no se conservan en la actualidad. Tal es el caso de los carpinteros de Noia, **Basilio**, **Ramón**<sup>41</sup> y **José**. Basilio compone los altares laterales de Cereixo en 1768. **José Noya** realiza un retablo para Cereixo en 1866 con un coste de ochocientos reales. **Ramón Noya** hace el retablo de Ánimas<sup>42</sup> (hoy de la Virgen del Carmen) en 1850 y un púlpito y altar para el retablo del Rosario en 1851, todo ello para la iglesia parroquial de Ponte do Porto<sup>43</sup>. En el mismo año de 1850 hace también el púlpito para la iglesia de Carnés. Este autor es el responsable de otras dos obras que ya no se conservan: un retablo para Leis en 1857<sup>44</sup> y otro para Carnés en 1860<sup>45</sup>.

Al margen de estos grandes núcleos de artistas, el arciprestazgo de Nemancos se nutre fundamentalmente de talleres locales y también de los situados en parroquias más o menos cercanas. En el siglo XVII, **Julio Lope** “*pyntor y vezino de la villa de Muxia (...)*”<sup>46</sup> pinta un retablo en 1663 para Carantoña. Del siglo XVIII destacan **Diego de Bar** *pintor vezino de la villa de Corcubión*<sup>47</sup> que pinta un retablo en 1714-15 para la parroquial de Touriñán. **Juan Queixo** realiza el retablo mayor de la parroquia del Divino Salvador de Camelle en 1721. **Tomás de Villarino** realiza el retablo mayor de San Pedro de Coucieiro circa 1722<sup>48</sup> y **Pedro Caramés** y **Antonio Muíño** el pedestal, mesa de altar y tarima en 1733.

**Juan Antonio Gómez Figueroa** es, como cita la documentación de Carnés “*pinttor vezino desta feligresía*”<sup>49</sup>. Aparece citado varias veces en la documentación como pintor del altar, frontal del retablo mayor e imágenes

---

<sup>40</sup> Véanse p. 157 y ss. de este trabajo donde se analiza el *Retablo de Santiago Apóstol en San Pedro de Coucieiro* y p. 191 y ss. para el *Retablo de la Virgen de Guadalupe de San Pedro de Ponte do Porto*.

<sup>41</sup> “A los carpinteros de Noya Basilio y Ramón...”, Libro de Fábrica de Santiago de Cereixo. 1624 - 1834, fº 166 rº. Documentación recogida en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, p. 88.

<sup>42</sup> IBIDEM, p. 404-405.

<sup>43</sup> IBIDEM, p. 405.

<sup>44</sup> IBIDEM, p. 342.

<sup>45</sup> IBIDEM, p. 142.

<sup>46</sup> IBIDEM, p. 446.

<sup>47</sup> IBIDEM, p. 471.

<sup>48</sup> Véase p. 139 y ss. de este trabajo.

<sup>49</sup> Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 146.

en la parroquial de Carnés en 1718. Años más tarde se le encarga una composición del mismo retablo y su custodia en 1741<sup>50</sup> y, en el mismo año, policroma el retablo mayor esta vez de la parroquial de Camelle<sup>51</sup>. El baldaquino de la Virgen de la Barca (1756) que se saca en procesión es obra de **Juan Antonio Domínguez**<sup>52</sup> y fue decorado por **Gregorio Mallón**, pintor de Santa Comba<sup>53</sup>, quien además dora el retablo de la Virgen de los Dolores de la parroquial de Camariñas en 1759<sup>54</sup>. En San Jorge de Camariñas pinta el retablo de la Virgen de los Dolores y la custodia en 1761 y repinta la custodia una década más tarde en 1771.

**Antonio de Meis** es el autor del retablo de los Dolores de Camariñas (1759) y se dice de él que es “*esculttor vezino de S. Ginés de Entrecruces*”<sup>55</sup> parroquia perteneciente al ayuntamiento de Carballo. Ese mismo año, Meis realiza también el ángel del Apocalipsis para el púlpito de la misma iglesia.

Finalmente el entallador de Sandrexo (Treos)<sup>56</sup>, Francisco Castro Agudín, realiza en Carnés el retablo mayor en 1786. Lema Suárez tiene documentadas un total de 14 obras de este maestro del que dice “*soubo evolucionar do rococó ó neoclásico demostrando que non se atopaba desfasado das modas artísticas do momento*”<sup>57</sup>.

La villa de Cee fue, a lo largo de la historia, proveedora de importantes talleres de artistas<sup>58</sup>. El pintor **Bonifacio Rial**, al que se denomina “*vezino de la villa de Cee*”, pinta el altar del Santísimo Cristo de Muxía en 1779.

Ya en el siglo XIX se encuentra a pleno rendimiento el taller de los Nimo también originario de Cee, cuya presencia en las parroquias de Nemancos se hará notar al igual que en las de Soneira<sup>59</sup> y, por supuesto, Duio<sup>60</sup>. A **Manuel Nimo**<sup>61</sup> se le atribuyen el retablo de San Antonio de Touriñán

---

<sup>50</sup> Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, pp. 136-137.

<sup>51</sup> Véase p. 103 de este trabajo.

<sup>52</sup> IBIDEM, p. 146.

<sup>53</sup> LEMA SUÁREZ, X.M.: *A arte relixiosa na terra de Soneira*, Ed. Coordenadas, 2ª ed., tomo I, p. 210.

<sup>54</sup> Véase p. 123 y ss. de este trabajo.

<sup>55</sup> Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, p. 29.

<sup>56</sup> LEMA SUÁREZ, X.M.: *A arte relixiosa...*, tomo I, p. 209.

<sup>57</sup> IBIDEM, p. 198.

<sup>58</sup> Sobre este aspecto véase la tesis doctoral sobre el arciprestazgo de Duio que incluye la villa de Cee: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *El arte del finisterre gallego*, Universidad de Santiago, 1978.

<sup>59</sup> LEMA SUÁREZ, X.M.: *A arte relixiosa...*, t. I, 1998.

<sup>60</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *El arte del finisterre gallego...*



en 1842, con seguridad el retablo mayor de la misma parroquia en 1854<sup>62</sup> y el retablo mayor de Nemiña en (1861)<sup>63</sup> pero la documentación no acaba de aclarar si es pintor o entallador-escultor: “*la obra del retablo con su pintura al óleo*”<sup>64</sup>. Toma el relevo a Manuel, **José Nimo** (¿su hijo?) que trabajará intensamente a lo largo de la década de los 80 realizando varias obras y asentamientos de retablos. En 1868-1869 pinta el retablo de San Antonio de Touriñán. Después hace el retablo y altar de la Capilla del Espino en Coucieiro (1883), hoy perdido, por un importe de dos mil trescientos cuarenta reales<sup>65</sup>, asegura el retablo mayor y hace el frontal del retablo de Santiago en la parroquial de Coucieiro (1885 y 1889 respectivamente)<sup>66</sup>, y hace tres mesas de altar para Moraime en 1889<sup>67</sup>. Pero José Nimo es fundamentalmente pintor<sup>68</sup> y se le encargan retoques, pinturas y dorados tanto de retablos, como el caso de las custodias de Coucieiro y Caberta en 1894<sup>69</sup>, como de imágenes, tal como veremos más adelante. Pero lo que más sorprende es que aparezca componiendo la lámpara de Coucieiro en 1888<sup>70</sup> y su campana grande en 1892<sup>71</sup>. Se trata por tanto de un artista muy completo que abarcó varias facetas en el arte de Nemancos.

Otro de los talleres de Cee es el de los pintores Mayán. **Francisco Mayán** pinta el altar del Rosario, custodia y bóveda, altares, púlpito, imágenes, arcos torales y friso de Ponte do Porto en 1853. En la iglesia de Carnés realiza también varios trabajos: pinta la iglesia en 1855 y su retablo mayor en 1860. En 1861 los púlpitos, retablos, custodia e imágenes. Por

---

<sup>61</sup> Lema Suárez data de este autor cuatro obras en las parroquias de Salto, Vimianzo, Treos y Baio. LEMA SUÁREZ, X.M.: *A arte relixiosa...*, tomo I, p. 211.

<sup>62</sup> Véanse las fichas del *Retablo de San Antonio* y *Retablo Mayor de San Martín de Touriñán*.

<sup>63</sup> Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 484.

<sup>64</sup> IBIDEM, p. 468.

<sup>65</sup> IBIDEM, p. 232.

<sup>66</sup> IBIDEM, p. 191.

<sup>67</sup> IBIDEM, p. 270.

<sup>68</sup> 1885. “*Primeramente custa mil cuarenta reales el asegurar el retablo del altar mayor (...) retocarla en todas sus pinturas, en partes también del dorado por el pintor Don Jose Nimo de Cé*”. Libro de Culto y Fábrica de Coucieiro. 1807 - 1950, fº 101 rº. Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 197.

<sup>69</sup> 1894. “*Primeramente pagué al pintor Nimo de la villa de Cee por dorar en su interior las custodias de Coucieiro y Caberta doscientos ochenta reales*.”. fº s.nº. Libro de Culto y Fábrica de Coucieiro. 1807 - 1950, fº s.nº. IBIDEM, p. 198.

<sup>70</sup> IBIDEM, p. 212.

<sup>71</sup> IBIDEM, p. 225.

último, realiza la caja de sacras y efigie de Cristo para la sacristía de la parroquial de Touriñán en 1858.

Y, para finalizar el siglo XIX, hay que resaltar la figura de un maestro llamado **Juan Vázquez** que realiza los dos retablos laterales de Carnés: el de la Virgen del Carmen y el de San Andrés en 1808.

Ya en el siglo XX son varios los autores que realizan y/o componen algún retablo o altar. Destacan por haber realizado varias obras de cierta envergadura **Jesús Tibandín e hijo** que reparan en la parroquial de Camariñas el altar de Nuestra Señora (junto a **Agustín Vázquez**) en 1903 y el altar mayor con sus imágenes en 1909. **Cándido Garabal** pinta y dora el retablo de Coucieiro en 1913<sup>72</sup>, **Manuel García López** hace un púlpito en 1961 para Caberta, **Manuel Suárez Canosa** restaura el retablo del Sagrado Corazón de San Jorge de Camariñas en 1988 y **Manuel Luaces** y **Manuel Garrote** montan en 1990 el altar de Santa Lucía de la parroquial de Camariñas. El pintor **Manuel Cardama Moya** policroma un altar y el púlpito de San Jorge de Camariñas en 1903 y, dos años más tarde, el retablo y altar mayor con todas sus imágenes<sup>73</sup>. **Juan Adell** pinta el desaparecido altar de la Capilla del Monte en Camariñas (1923) y **José Rodríguez Dubra** pinta en 1944 los altares de Cereixo.

---

<sup>72</sup> “Se pintó y doró en mil novecientos trece por D. Cándido Garabal importando su pintura 1181,50 pts”.IBIDEM, p. 200.

<sup>73</sup> IBIDEM, p. 42-43.



# FICHAS DE CATALOGACIÓN DE RETABLOS

---

---



## A. I. RETABLOS BARROCOS

### A. I. 1. De columnas salomónicas

OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Cuatro columnas salomónicas de San Julián de Moraime	Mediados del siglo XVII. Barroco	Desconocido
Dos pedestales de San Julián de Moraime	Mediados del siglo XVII. Barroco	Desconocido
Retablo de la Santísima Trinidad de Santa María de Muxía	Circa 1700. Barroco	Atribuido a Domingo de Andrade
Retablo Mayor de la Capilla de la Virgen del Carmen de Camariñas	Circa 1725. Barroco	Círculo de Romay
Retablo Mayor de San Fiz de Caberta	Circa 1726. Barroco	Desconocido

## 1. CUATRO COLUMNAS ENTORCHADAS

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Localización y procedencia:** en la capilla mayor de la iglesia de San Julián de Moraime. Debieron pertenecer al antiguo retablo.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** mediados del siglo XVII.

**Estilo:** barroco.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 140 cm.

**Policromía:** prácticamente perdida pero muestra restos de policromía azul o verde de mayor intensidad en las vueltas de las columnas.

**Conservación y restauración:** conservan la policromía original. Presentan pérdidas matéricas, de policromía y de preparación en la mayor parte de la superficie, causadas seguramente por las condiciones de humedad de la iglesia, así como hendiduras en zonas puntuales. También se observa presencia de xilófagos.

**Iconografía:-**

**Análisis estilístico:** se trata de una columna salomónica que parte de una basa, conformada por una escocia entre dos bocelos, sobre la que se eleva una columna entorchada de cinco vueltas que remata en capitel compuesto conformado por dos filas de hojas de acanto. Está revestida de un tallo de vid del que penden pámpanos y racimos de uvas de factura muy plástica



característica del siglo XVII y derivada de las de Bernardo Cabrera para el baldaquino de la Catedral de Santiago<sup>74</sup>.

## 2. DOS PEDESTALES

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Localización y procedencia:** en la capilla mayor de la Iglesia de San Julián de Moraime; están adosados a las peanas que sostienen cada escultura.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** mediados del siglo XVII.

**Estilo:** barroco.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 48 cm. cada uno.

**Policromía:** se conservan restos de policromía plateada y roja en los rostros y decoración de la ménsula. También hay restos de barnices posiblemente dados capa sobre capa.

**Conservación y restauración:** están bastante deteriorados y presentan repintes. Acusan pérdidas de policromía y matéricas, éstas últimas provocadas, en su mayor parte, por la presencia de xilófagos.

**Iconografía.** -



<sup>74</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: "Miguel de Romay, retablista", *Compostellanus*, 1958, p. 198.



**Análisis estilístico:** carecemos de fuentes documentales que daten estas piezas; pertenecieron seguramente a un antiguo retablo en el que ocuparían un lugar en el banco del mismo, haciendo la función de ménsulas. Se trata de formas humanas rodeadas por elementos vegetales, carnosos y volumétricos dejando ver solamente el rostro.

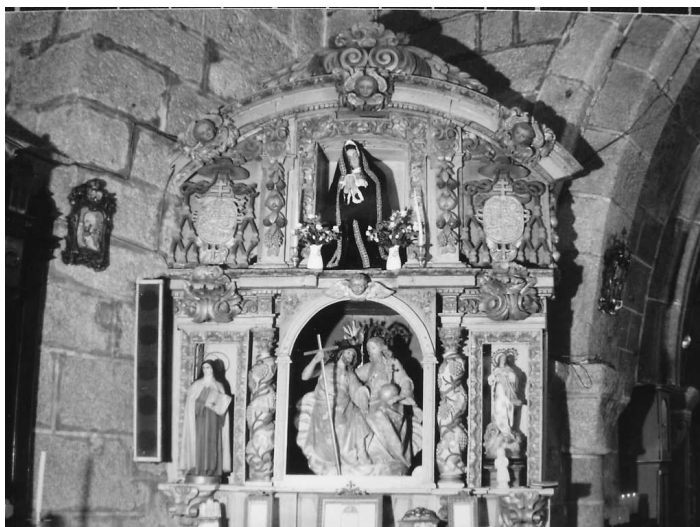
Un posible referente a estas formas lo tenemos en las ménsulas que sostienen la balconada del *Hospital Real* de Santiago de Compostela, obra de Fray Tomás Alonso (1678)<sup>75</sup> en la que combina la figura humana con motivos vegetales. La cuarta ménsula es la que más se asemeja a éstas. Será este un motivo que va a evolucionar hasta llegar a las tarjas-querubín de los bancos de los retablos barrocos.



Ménsula del Hospital Real de

### 3. RETABLO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Localización y procedencia:** en la nave principal de la iglesia, en el lado del evangelio;



<sup>75</sup> Véanse ROSENDE VALDÉS, A. A.: *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Consorcio de Santiago, 1999, p.173 y GOY DIZ, A. y VILA JATO, M. D.: *Parador de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela*, Santiago, 1999, p. 169.

antiguamente fue retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Virgen de la Barca donado por el Arzobispo Monroy.

**Autor:** atribuido a Domingo de Andrade.

**Cronología:** circa 1700.

**Estilo:** barroco.

### Ficha técnica

**Tipología:** concebido como un retablo sacramental aunque, por modificaciones posteriores, adquirió aspecto de retablo tabernáculo.

**Planta:** lineal.

**Medidas:** 216 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** conserva parte de la policromía original pero fue retocado.

**Relación con el entorno:** el retablo fue trasladado desde el *Santuario de Nuestra Señora de la Barca* y adaptado a la nave principal en el lado del evangelio de la parroquia de Muxía, por tanto actualmente se adapta a un espacio mucho más reducido que aquel para el que fue concebido.

**Conservación y restauración:** el retablo aparece mutilado en los extremos lo que es notable en la cornisa superior y en el remate forzado de las calles laterales. Una cinta de frutos, probablemente de las que cerraban el retablo en un extremo, fue adherida al extremo derecho donde el retablo está más a la vista de los fieles. A causa del traslado del retablo, éste no está bien asentado siendo evidentes el deficiente ensamblado de las piezas y la oxidación de los clavos de unión. Se conserva parte de la policromía original; sin embargo hay repintes puntuales y pérdidas de policromía además de una



Detalle de la mutilación del retablo en la calle de la

abundante suciedad. Es evidente la presencia de xilófagos que ocasiona importantes pérdidas de materias.

### Iconografía:



Detalles de las tarjas  
querubín de la cornisa del  
Retablo.

Disposición actual de las imágenes: preside el retablo el grupo de la Santísima Trinidad: Padre que porta la bola del mundo, Hijo que lleva el símbolo de su pasión -la cruz- y el Espíritu Santo en forma de paloma situada sobre los dos. En las calles laterales se encuentra Santa Teresa de Jesús en el lado del evangelio y la Inmaculada Concepción en la epístola. En el ático del retablo se dispone, en la hornacina central la Virgen Dolorosa y flanqueándola dos escudos del Arzobispo Monroy. Tres querubines recorren la cornisa superior del retablo.

Disposición primitiva de las imágenes: ninguna de las imágenes es coetánea a la realización del retablo y eso, unido al hecho de que este retablo presidía el santuario de la Virgen de la Barca, hace suponer que ocuparía la hornacina principal la propia Virgen.

Programa iconográfico: el original está alterado. Se disponen varias imágenes sin relación iconográfica entre ellas.

**Análisis estilístico:** a pesar de que este retablo está en la actual iglesia de Muxía, hay datos documentales sobre él en los libros de fábrica de la misma ya que, como reza la leyenda que se pintó en el lateral de la epístola - ALTAR QUE FUE DE LA VIRGEN DE LA BARCA- el retablo perteneció al santuario de la Virgen de la Barca. En la visita realizada por el Arzobispo Monroy en el año de 1694 habla de la existencia de un retablo mayor que está en muy malas condiciones, y otros dos colaterales: *Un retablo en*



*el altar mayor dorado y viejo en el cual está la Imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús...dos imágenes de ángeles a los lados...*<sup>76</sup>. Nada sabemos de ese retablo que se cita en la visita pero su pésimo estado debió provocar que el Arzobispo Monroy decidiese donar uno nuevo para sustituirlo. La documentación recoge varias citas en el mismo año que hacen referencia a la llegada de un nuevo retablo especificándose la mano de obra para asentarlos<sup>77</sup>. Más adelante, en 1705<sup>78</sup> se realiza una intervención que costó doscientos reales de vellón. Éste es el retablo que se conserva hoy en día en la Iglesia de Santa María de Muxía, en el lado del evangelio de la nave principal a donde fue trasladado en 1859 por el párroco don José Fondevila en el momento de encargar retablos nuevos para el santuario, seguramente por falta de espacio físico. Por otra parte, el propio retablo está aportando documentación sobre sí mismo pues lleva los escudos del Arzobispo Monroy en los extremos del ático.

Para adaptarlo a su actual localización tuvo que ser mutilado en sus calles laterales ya que, el espacio en el que se colocó, era inferior a su tamaño. Este hecho es plausible a la vista de la cornisa cortada que llega a rematar su semicircunferencia y de la ausencia de las habituales pilastras en los extremos de las calles laterales. Una tarja de frutos -procedente del propio retablo- fue situada en la parte lateral-posterior del mismo.

El retablo sigue una estructura de superposición de cuerpos: banco, cuerpo principal y ático semicircular que remata el retablo a modo de frontón.

---

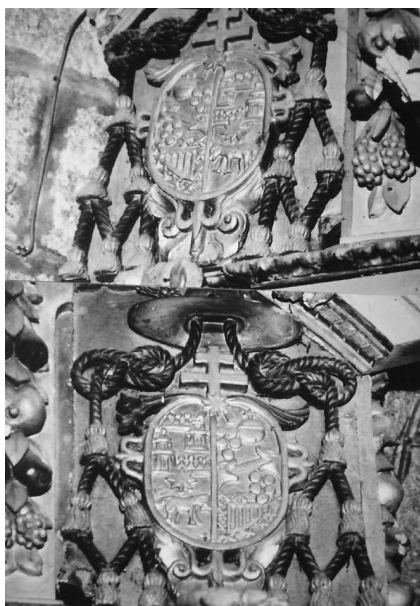
<sup>76</sup> Documentación recogida en RIVADULLA PORTA J. y otros: *Santuario de Nuestra Señora de la Barca Muxía. Leyenda, Historia, Arte, Folklore*, La Coruña, 1984, p. 73.

<sup>77</sup> En el Libro de la Capilla y hermita de Nuestra Señora de la Barca incluida en la villa de Mugía. 1694-1739 se recogen estas citas haciendo referencia al retablo que nos ocupa: 1694. "Yttem mas diez y seis reales y medio de vellón que ansi mesmo declaró aver gastado con el maestro que trujo el rretablo para Nuestra Señora." L. I. 7 vº. 1694. "Mas diez reales de vellón del coste de unos puntones de fierro y para asegurar dicho Retablo." L. I. 7 vº. 1694. "Quinze reales de vellón que pago a un carpintero por conponer y asentar el rretablo viejo en dicha capilla." L. I. 7 vº. 1694. "Real y medio de un ponton que compro para el rretablo nuevo." L. I. 7 vº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 312.

<sup>78</sup> IBIDEM, p. 311-312.

Las calles del cuerpo principal están divididas por columnas salomónicas de capitel compuesto que siguen un desarrollo de tres vueltas. En los extremos del ático se sitúan los escudos del Arzobispo Monroy y cierra el retablo una cornisa con tres tarjas-querubín.

Sobre el estrecho banco, que alberga el sagrario y cuenta con volutas situadas en los extremos, se eleva el cuerpo principal organizado en tres calles separadas entre sí por columnas salomónicas de fuste entorchado y capitel compuesto que están recorridas por racimos de uvas y pámpanos de pequeño tamaño y tratamiento poco plástico. No sabemos cómo era originariamente la calle central del cuerpo principal porque fue reformada por completo<sup>79</sup>.



Detalles de los escudos del  
Arzobispo Monroy.

El repertorio ornamental es muy sencillo y consta de orlas de decoración vegetal para enmarcar las hornacinas, tarjas de querubines alados de factura basta y desarrollo horizontal, sargas de frutos compuestas por membrillos, peras y racimos de uvas -que están reproduciendo las formas utilizadas por Andrade - y dos grandes tarjas vegetales que interrumpen el entablamento. Éste está conformado por dos listeles de los que se decora solamente el superior, con una estrecha orla vegetal que se repetirá en el ático. En la calle central, se rompe tímidamente quedando la banda superior ligeramente rehundida pero

sin albergar apenas movimiento en planta. Las volutas situadas sobre las hornacinas laterales sirven de elemento de transición entre el cuerpo principal y

<sup>79</sup> El tipo de estructura, así como la policromía, siguen el modelo de la calle central del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Muxía, en la que se encuentra; esto nos lleva a pensar que

el ático.

Finalmente, el ático semicircular repite la división en calles aunque esta vez separadas entre sí por pilastras decoradas con sartas de frutos muy plásticas. Ocupa la central la Virgen Dolorosa, imagen de vestir, rodeada de una hornacina muy ornamentada mientras a sus lados se disponen sendos escudos del Arzobispo Monroy, donador de la pieza, quien solía pedir que todos los objetos por él donados llevasen su escudo en lugar preferente<sup>80</sup>. El escudo es oval y cuartelado



▲ Tarja del Retablo Relicario de S. Paio de Anteltares. 1675. Andrade.

▼ Tarja del Retablo de la Santísima Trinidad. Muxía.



y el primero de sus cuarteles pertenece a la familia Paz y lleva banda de oro engolada en cabezas de dragones y siete bezantes a cada lado, aunque aquí sólo aparecen cinco. El segundo representa el linaje de Monroy y aparece subdividido, a su vez, en cuarteles: el primero y cuarto de gules con un castillo de oro y el segundo y tercero verados de azul y plata. En el tercer cuartel aparecen las armas de Aragón y Navarra: escusón de oro con palos de Aragón de gules y bordura de azul con cruces de plata. Finalmente, la cuarta área está relacionada con los Moscoso, familia de Monroy por línea materna, representada aquí por un lobo<sup>81</sup>. Los colores del propio escudo no aparecen reflejadas en el retablo ya que los escudos van policromados en plata.

La cornisa que remata el retablo es lineal, y está conformada por dos

---

dicha reforma debió tener lugar en el momento de la realización del retablo mayor, 1831.

<sup>80</sup> RÍOS MIRAMONTES, M. T.: *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago, 1986, p. 39.

<sup>81</sup> IBIDEM, p. 40.

listeles decorados, el superior con motivos vegetales vinculables a Andrade (*retablo Relicario de San Paio de Antealtares*, 1675) y, con motivos denticulares clásicos, la inferior. Sobre ella se disponen tres tarjas-querubín de rostros anchos, facciones geométricas, ojos almendrados que se adaptan al marco por su desarrollo vertical.

El retablo está atribuido a Domingo de Andrade por Ríos Miramontes<sup>82</sup>; además de la estructuración en cuerpos tan utilizada por este autor, es en los elementos decorativos donde la relación con Andrade parece más clara. Las volutas carnosas y volumétricas, envueltas en sí mismas, situadas en el banco y el entablamento recuerdan a las utilizadas por él en el *retablo relicario de San Paio de Antealtares* (1675); las orlas con decoración vegetal que recorren el listel del entablamento y del ático son las mismas que Andrade sitúa en los extremos de dicho relicario y las sartas de frutos muy volumétricas, carnosas y plásticas<sup>83</sup> son una constante en su obra<sup>84</sup>.

#### **4. RETABLO MAYOR**

##### **CAPILLA DE LA VIRGEN DEL CARMEN. CAMARIÑAS**

**Localización:** preside la capilla de la Virgen del Carmen en su cabecera

**Autor:** Círculo de Romay.

**Cronología:** circa 1725.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

---

<sup>82</sup> IBIDEM, p. 89.

<sup>83</sup> Sobre el Retablo Relicario de San Paio de Antealtares (1675), obra de Andrade Véase FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C. y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Los Retablos*, Santiago. San Paio de Antealtares, Catálogo de la exposición, Santiago, 1999, p. 133-135.

<sup>84</sup> Sobre la obra de Andrade véase TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade. Maestro de obras de la Catedral de Santiago* (1639-1712), Santiago, 1998.

Tipología: retablo sacramental.

Planta: ligeramente movida a causa del avance de las columnas salomónicas.

Medidas. 275 cm.

Material: madera policromada.

Policromía: predominan los tonos ocres, marrones y negros en el fondo del retablo mientras los dorados y rojos se reservan para los elementos decorativos.

Relación con el entorno: se adapta perfectamente a la capilla mayor del edificio.

Conservación y restauración: la policromía se conserva en su mayor parte siendo en las esculturas de bulto redondo donde mayores desperfectos encontramos tales como craqueladuras y múltiples pérdidas de preparación. Así mismo, podemos apreciar varias capas de



barniz que oscurecen el aspecto general del retablo, efecto que se incrementa con la importante acumulación de suciedad. Su estado de conservación es aceptable

#### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: la Virgen del Carmen ocupa la hornacina de la calle central presidiendo el retablo. A sus lados se disponen San Juan Bautista en el evangelio y San Francisco en la epístola; ocupa el ático una Virgen de la Asunción sobre tres querubines flanqueada por dos ángeles y se sitúan en la cornisa del ático cuatro cabezas de querubines y una tarja con las iniciales IHS.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma.



Programa iconográfico: la Virgen, protectora ante la muerte -efecto que se incrementa por llevar escapulario- está acompañada por San Juan Bautista a quien también se le reconoce ese poder intercesor. La imagen de San Francisco podría responder a una devoción particular

**Análisis estilístico:** el retablo mantiene la estructura de superposición de cuerpos con banco, cuerpo principal y ático semicircular divididos en otras tantas calles y separadas entre sí por columnas salomónicas de cuatro vueltas, en las que es apreciable un estrechamiento en el sumóscapo, lo que potencia su



Detalle de la tarjas vegetales con inscripciones en alusión a temas mariológicos.

esbeltez. En sentido vertical se divide en tres calles que albergan cada imagen inscrita en una hornacina.

El retablo sigue una clara tendencia a la verticalidad y al cuerpo único sustentado por grandes columnas salomónicas<sup>85</sup>, favorecido

por la altura del banco y el estrechamiento de las calles laterales, que se rematan con una estrecha pilastra decorada.

El banco, también dividido en tres calles, alberga el sagrario flanqueado por volutas planas tomadas del repertorio de Fernando de Casas, y cuenta con sendos motivos decorativos a modo de jarrón (muy utilizados por Miguel de Romay), situados en las calles laterales, reforzando así visualmente la disposición de las peanas de las imágenes del cuerpo principal. Los netos sobre

<sup>85</sup> FOLGAR DE La CALLE, M. C.: "El retablo barroco gallego", *Galicia no Tempo. Catálogo de la Exposición*, Santiago, 1991, p. 208.

los que se elevan las columnas salomónicas, ocupados por volumétricas volutas de desarrollo vertical, se adelantan en consonancia con el entablamento creando así un juego de luces y sombras.

En el cuerpo principal, la calle central es doble que las laterales y está coronada por una gran tarja vegetal flanqueada por motivos de placas en forma oval. En las calles laterales y sobre las hornacinas se sitúa una gran tarja vegetal con una inscripción que hace referencia a la condición de María: en la calle del evangelio sobre la imagen de San Juan con la leyenda que dice “DE LA GRACIA VIRGEN SACRA. SOIS EL ESPEJO Y ERARIO” mientras en la epístola y coronando la hornacina que alberga a San Francisco la tarja dice: “POR SER DL VERBO DIVINO ABITACIÓN Y SAGRARIO”, en clara alusión a temas mariológicos.

El entablamento se quiebra y avanza a la altura de las columnas y pilastras arrastrando también los correspondientes netos del banco, lo que generará movimiento en planta. Es un entablamento estrecho que delimita los cuerpos aunque en él se sitúen los elementos que facilitan la transición hacia el ático: dos ángeles sobre los capiteles de las columnas que portan cada uno una cartela -una con el anagrama de María y la otra con la leyenda FENIX DE DIOS- y dos tarjas verticales en los extremos del entablamento que siguen el marco arquitectónico del propio retablo ascendiendo hacia la cornisa del ático.

El retablo está profusa y jerárquicamente decorado con tarjas vegetales



Detalle del ángel tenante que sostiene la tarja con la leyenda: FÉNIX DE DIOS.

de gran plasticidad en los netos del banco, volutas en forma de jarrón con decoración vegetal en los extremos, volutas planas de perfil recortado a los lados del sagrario, combinaciones de sartas de frutos y flores en las pilastras laterales en el cuerpo principal que, al llegar al entablamento, dan paso a una voluta que lleva al ático, donde una sucesión de cabezas de querubines atados por una cinta con rosetas, ocupa la cornisa. Esta cinta es la misma que utiliza Miguel de Romay en el *retablo mayor del santuario de la Virgen de la Barca* (1717) si bien allí los querubines son mucho más plásticos y pictóricos y sobresalen del marco de la cornisa. Romay dejará de utilizarla de ahí en adelante de modo que, en este retablo, constituye ya un elemento arcaizante.

Las columnas están recorridas por una espesa vid repleta de racimos de uvas y pámpanos que reciben un tratamiento vibrante y pictórico. En los bocelos de las hornacinas la decoración varía en función de la jerarquía de las imágenes que albergan. Así, mientras en la hornacina central de la Virgen del Carmen se utilizan los motivos de “s” encadenadas -que aparecen en Santiago de Compostela en los primeros años del siglo XVIII y que se repetirán de ahí en adelante en retablos de ámbito rural<sup>86</sup>-, en las hornacinas laterales el marco está compuesto por dos listeles: el interior decorado con motivos vegetales y el exterior conformado por una sucesión de puntos y líneas. Este motivo está muy extendido por la retablística barroca compostelana. Por su parte, la hornacina de la Asunción se decora con motivos de pequeñas tarjas.

Por último, en los extremos del ático se disponen dos grandes “c” envueltas en volutas vegetales, motivo éste también utilizado en otro retablo del arciprestazgo -el *retablo mayor de San Félix de Caberta*- y que aparecerá en diversas ocasiones en Compostela: en el *retablo de la Virgen del Rosario* de San Paio de Antealtares (1711-1713) y en el *retablo mayor de la Tercera Orden*

---

<sup>86</sup> Estos motivos aparecen en la capilla de los Mondragón de la Catedral de Santiago y en el Retablo de San Andrés (1707) de la capilla del mismo. LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Inventariado y catalogación...*, p. 59.

*Franciscana de Santiago (1711), en este último con una disposición muy similar.*

## 5. RETABLO MAYOR

### IGLESIA DE SAN FÉLIX DE CABERTA. MUXÍA.

**Localización:** en la capilla mayor de la Iglesia de San Félix de Caberta.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1726 .

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** lineal.

**Medidas:** 245 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** sobre fondo blanco destacan los dorados de los elementos decorativos y los verdes del ático.

**Relación con el entorno:** se adapta perfectamente a la capilla mayor de la iglesia.

**Conservación y restauración:** aunque aparentemente no acusa graves problemas salvo la presencia de suciedad en la policromía, las condiciones de humedad de la iglesia provocaron importantes pérdidas de la misma así como una patente oxidación de los clavos del retablo. Acusa pérdidas matéricas en el ático en el que se perdieron algunos motivos ornamentales así como en la tarja a la que le falta el brazo derecho.



### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: desde el inventario de 1889 se constata la misma disposición de las imágenes que se conserva hoy<sup>87</sup>. El patrón de la parroquia, San Félix, ocupa la hornacina central, en la calle del evangelio se sitúa la Virgen del Rosario mientras en la epístola está San Antonio. Una pequeña imagen de Cristo Rey sentado en la silla ocupa el ático y sobre la cornisa se dispone una tarja en la que se representa a Dios Padre portando la bola del mundo

Disposición primitiva de las imágenes: una vez construido el retablo se dejó la antigua imagen de San Félix presidiéndolo. Unos años después, en la visita de 1741, se mandó hacer una nueva que se llevó a cabo en 1747 y es la actual. Las imágenes de la Virgen del Rosario y San Antonio son coetáneas al retablo lo mismo que el relieve de Dios Padre de la cornisa. En cambio, la imagen de pasta de madera de Cristo Rey es posterior.

Programa iconográfico: está alterado puesto que desconocemos qué imagen habría en el ático. A San Félix, patrón de la parroquia, le acompañan dos advocaciones muy habituales en las iglesias gallegas: San Antonio y la Virgen del Rosario.

**Análisis estilístico:** la noticia del pago de la pintura del retablo, en 1726, apunta como fecha de realización aproximada del mismo a las primeras décadas del siglo XVIII y, sabemos también por esa noticia, que el montante total del retablo fue de seiscientos cincuenta reales<sup>88</sup>.

El retablo sigue la estructura más frecuente en este momento: un cuerpo principal sostenido por un banco y, a modo de frontón, un ático semicircular que cierra la composición.

El banco, muy estrecho, sigue una división en calles aunque se suprime en

---

<sup>87</sup> Véase LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental ...*, p. 253.

<sup>88</sup> IBIDEM, p. 255.

la central para dar cabida al sagrario que se eleva más allá del propio banco. Esta circunstancia, unida a la funcionalidad sacramental del retablo, hace pensar que, sobre el sagrario, debía situarse originariamente un expositor que ocuparía la calle central. Por su parte, la imagen del patrón San Félix se dispondría en una de las hornacinas laterales.

Como elementos ornamentales se utilizan tarjas de desarrollo aún bastante horizontal en las calles del banco, listeles de pequeñas tarjas que se prolongarán en los marcos de las hornacinas del cuerpo principal y, en los netos de las columnas que sirven de elemento de división de las calles, se utilizan tarjas vegetales carnosas y verticales.

En el cuerpo principal, también dividido en tres calles, se utilizan columnas salomónicas como elemento sustentante que, en su desarrollo, dibujan tres vueltas y dos medias (fórmula muy utilizada por Domingo de Andrade)<sup>89</sup> siendo el extremo inferior más ancho que el superior, lo que le otorga una mayor esbeltez.

La calle central muestra una clara tendencia unitaria y un ritmo vertical, ya que en ella se suprime el banco y se prolonga la hornacina que alberga a San Félix hasta la misma mesa del altar. El entablamento se eleva hasta invadir el espacio del ático subrayando aún más ese ritmo vertical. Esta solución está documentada por vez primera en los retablos de *la Virgen de la O* en la iglesia de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela) y el de *San Antonio de Herbón* ambos de 1708<sup>90</sup>.

En el ático se sitúa una hornacina flanqueada por una doble pilastra decorada con sartas de elementos vegetales, la primera más plana y estrecha que la segunda que resulta más carnosa y volumétrica. La cornisa se quiebra

---

<sup>89</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Inventariado y catalogación del patrimonio mueble: metodología y problemática* en Congreso: los profesionales de la Historia del Arte ante el patrimonio cultural: líneas metodológicas, Xunta de Galicia, 1996, p. 58.

<sup>90</sup> IBIDEM, p. 59.

adelantándose ligeramente, tal como es habitual en los retablos del siglo XVIII a partir del *retablo de la capilla de San Andrés* de la Catedral de Santiago de Compostela (1707). En cuanto a la decoración utilizada es sencilla y plana y no llega aún a superar el marco arquitectónico. El repertorio consta de pámpanos y racimos de uvas que recorren las columnas, sargas de frutos que recuerdan a las utilizadas por Domingo de Andrade y se sitúan en las pilastras laterales que rematan el retablo. En los extremos de la hornacina del ático, tarjas de desarrollo vertical como las situadas en los netos del banco y pequeñas tarjas que conforman la hornacina central, mientras en las laterales se utilizan motivos vegetales muy planos y recortados que recuerdan a los que utiliza Andrade en las pilastras laterales del *retablo relicario de la iglesia de San Paio de Antealtares* (1675).

En los extremos del ático se disponen sendas “c” con motivos vegetales, elementos muy frecuentes en la retablística compostelana del siglo XVIII y que ya aparecen en el *retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Paio de Antealtares* (1711-1713), aunque su disposición responde al modelo del *retablo de la Tercera Orden franciscana* (Santiago de Compostela) realizado por Miguel de Romay en 1711.

## A. I. RETABLOS BARROCOS

### A. I. 2. De pilastras

OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Tarja con querubines de San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Retablo Mayor del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	1717. Policromado: 1726. Barroco	Miguel de Romay. Policromador: Domingo Antonio de Uzal
Retablo Mayor del Divino Salvador de Camelle	1721. Reformado: siglo XX. Policromado: 1741. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez Figueroa
Retablo de San Juan Baustista del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	Entre 1719-1726. Barroco	Círculo de Miguel de Romay. Policromador: ¿Domingo Antonio de Uzal?
Retablo de San Miguel Arcángel del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	Entre 1720-1726. Barroco	Círculo de Miguel de Romay. Policromador: Domingo Antonio de Uzal
Retablo del Sagrado Corazón de Jesús de la Iglesia de Santa María de Muxía	Años centrales del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Retablo de la Virgen de los Dolores de San Jorge de Camariñas	1759. Barroco	Antonio de Meis. Dorador: Gregorio Mallón



Retablo de la Inmaculada Concepción de San Jorge de Camariñas	Circa 1760. Barroco	Desconocido
Retablo de la Virgen del Carmen de San Jorge de Camariñas	Circa 1766. Barroco	Desconocido

## 6. TARJA CON QUERUBINES SOBRE PLACAS IGLESIA DE S. JORGE DE CAMARIÑAS.

**Localización:** se encuentra guardada con la orfebrería de la Iglesia de San Jorge de Camariñas.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Medidas:** 47 x 20 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** predominan colores oscuros de fondo con ocre y dorados en la decoración.



**Conservación y restauración:** está en buen estado con una mínima presencia de pérdidas en la policromía así como indicios de oxidación en el barniz y una hendidura en la parte inferior.

**Iconografía.** -

**Análisis estilístico:** se trata de una pieza cuadrangular dividida en dos partes. En la superior tiene una tarja con tres querubines juntos. Bajo esta tarja inscrita en una media pilastra cajeada, cuelga una placa, motivo decorativo típico del barroco compostelano.

Debió pertenecer a un retablo de la iglesia y sería probablemente una placa que recubriría un neto del banco realizando, a su vez, funciones de ménsula de una imagen a la que estarían mirando los tres querubines alados. Éstos se disponen en una composición abierta ya que cada uno de ellos mira en una dirección diferente generando una dispersión de fuerzas. El tratamiento de los rostros es muy naturalista acentuado por las carnaduras y el tratamiento muy

lumínico de los cabellos trabajados mechón a mechón.

## 7. RETABLO MAYOR

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. (MUXÍA)

**Localización:** se sitúa en la capilla mayor del Santuario.

**Autor:** Miguel de Romay.

**Dorador:** Domingo Antonio Uzal.

**Donantes:** Theresa Taboada Castro y Joseph Benito de Lanzós Noboa y Andrade, condes de Maceda.

**Cronología:** realizado en 1717 y policromado y dorado en 1726.

**Estilo:** barroco.

#### Ficha técnica

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** lineal.

**Medidas:** 800 cm.

**Material:** madera policromada.

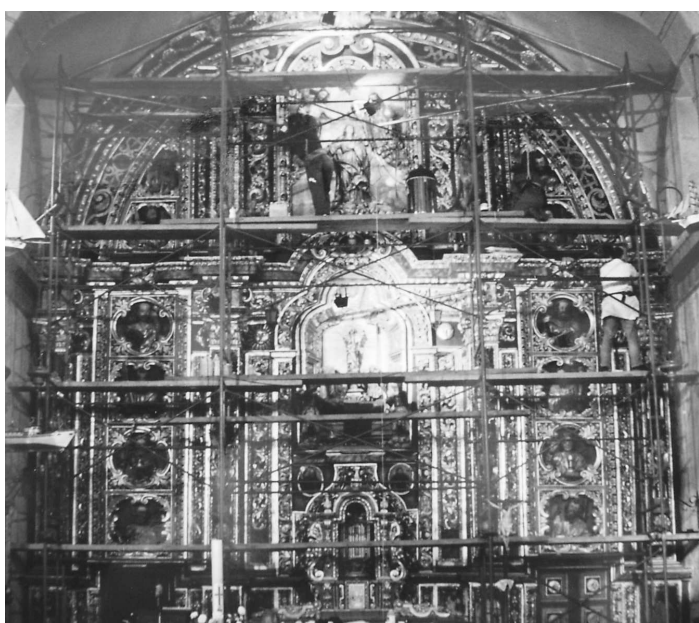
**Policromía:** se utilizan colores oscuros en los fondos para resaltar así las esculturas y relieves. Los motivos decorativos están policromados con ocre y dorados.

**Estructura:** se divide en tres cuerpos. El pedestal está interrumpido por sendas puertas que dan acceso a la sacristía y en él se sitúan Santo Domingo, San Benito, San Bernardo y San Francisco, fundadores de órdenes religiosas de la



Iglesia Católica. El banco sirve de soporte para el cuerpo principal, que se divide en tres calles separadas por pilastras, en las que se recoge una serie de mariologías con cabezas de querubines alados; se destaca la hornacina central rematada en un arco mixtilíneo donde se sitúa la Virgen de la Barca en el momento de la aparición a Santiago. En las calles laterales se dispone el apostolado cada uno en un medallón seguido en serie de las calles laterales del tercer cuerpo: el ático. En él se dispone, en la calle central y a la misma altura que la hornacina del cuerpo principal, un relieve que representa la Asunción siendo coronada por la Santísima Trinidad. Cierra la composición una cornisa semicircular decorada con cintas

Relación con el entorno: el retablo se sitúa en la capilla mayor y está perfectamente adaptado a la bóveda de arista de la misma.



Restauración del Retablo Mayor del Santuario de la Barca de Muxía. Supervisada por la Xunta de Galicia. Empresa: Ollarte. Año 2000.

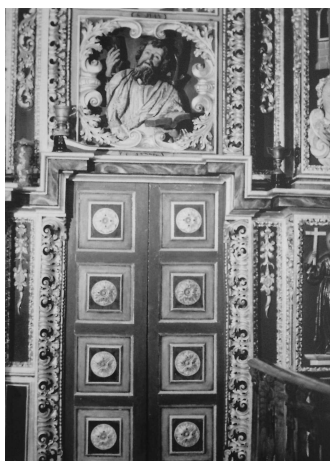
Conservación y restauración: en el momento de inicio de este trabajo estaba bastante deteriorado con múltiples faltas matéricas e incluso desperfectos serios en algunas zonas. La policromía se conservaba en buen estado aunque había zonas donde se había perdido el dorado por completo. Necesitaba una restauración a la que fue sometido en el año 2000.

#### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: el retablo mantiene la disposición original de las imágenes. En el

pedestal se sitúan los fundadores de las órdenes religiosas. En el primer cuerpo y en la hornacina central se sitúa la Virgen de la Barca, acompañada de los ángeles que guían la barca, y Santiago en sus pies bajo un arco repleto de querubines. Delante de la hornacina central se disponen dos ángeles lampararios de factura posterior al retablo. Las pilastras que dividen el retablo en calles están repletas de mariologías y cabezas de querubines alados que actúan de portadores de las mismas y, en las calles laterales en relieves de busto, están situados los apóstoles cada uno con su atributo más significativo. En el ático continúa la serie de los apóstoles y las mariologías en las pilastras y, en la calle central, se dispone un relieve de la Asunción y Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad. Delante otros dos ángeles lampararios, de nuevo de factura posterior al retablo, iluminan el relieve.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma, aunque todos los ángeles lampararios del retablo son posteriores a su realización pues datan de circa 1750



Detalle de la puerta de la epístola entre dos de los patriarcas y bajo uno de los apóstoles.

y fueron realizados por artistas diferentes a pesar de que estaban contemplados en el proyecto original.

Programa iconográfico: la estructura se apoya en cuatro leones con leyendas referentes a María, de marcado carácter apotropaico. Sobre ellos se disponen los fundadores de las órdenes benedictina, cisterciense, dominica y franciscana como pilares de la Iglesia Católica. Finalmente se disponen las imágenes de temática mariana: el milagro de la aparición de la Virgen a Santiago Apóstol que sucede en presencia del Apostolado que la rodea dispuesto en medallones sobre las pilastras y que acentúa la idea de los cimientos de la Iglesia Católica, su carácter apostólico. Y en el ático la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad. Un

programa de clara exaltación de la Virgen de la Barca, enfatizada por la presencia de múltiples mariologías en las pilastras.

**Análisis estilístico:** el documento que data la obra es el contrato de la obra firmado en diciembre de 1717 entre Don Francisco Mourín, administrador de los Condes de Maceda, y el escultor Miguel de Romay<sup>91</sup>. En él se dan todo tipo de indicaciones sobre el programa iconográfico que tiene que incluir en el retablo, además de otras especificaciones que iremos viendo. Es, por tanto, una obra costeada por devotos particulares<sup>92</sup>. Fue terminado en 1719 y permaneció sin dorar (tal como consta, por ejemplo, en la visita de 1720<sup>93</sup>) hasta que el 26 de febrero de 1726 doña Teresa de Taboada, Condesa de Maceda, contrata con Domingo Antonio de Uzal, pintor santiagués, la pintura no sólo del retablo mayor sino también de otro de los retablos del santuario, el de Santiago, que había sido comenzado en 1720: “...por el qual el sobredicho de su quenta y cargo el pintar y dorar la toda costa asi el retablo principal de la Soberana Reyna de los Angeles Virgen de la Barca... y el púlpito y rejas que dividen el cuerpo de la Iglesia...”<sup>94</sup> Se le da un año de plazo para terminar las obras y cobra por ellas trece mil quinientos reales de vellón. De nuevo, el contrato especifica minuciosamente cómo tiene que ser pintado: “...y las Imágenes con colores finos grabando sus labores de oro por las orillas del ropaxe y mas partes correspondientes con buenas encarnaciones los respaldos de los nichos donde estan los unos con pintura color de cielo, y otros finxiendo tela de la mas rica y lucida dando a los

---

<sup>91</sup> Contrato entre los Condes de Maceda y Miguel de Romay para la realización del Retablo Mayor del Santuario de la Virgen de la Barca. Protocolo de Simón Rodríguez, atado 3649, Año 1717, fº 500 rº. Archivo Histórico Universitario, Santiago de Compostela. Véase en addenda documental.

<sup>92</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *La reedificación del Santuario de la Virgen de la Barca en las dos primeras décadas del siglo XVIII. Los Condes de Maceda* en Xornadas Informativas sobre a Arte relixiosa popular da Costa da Muerte. Ciclo de conferencias e comunicacións, Muxía 18 y 19 de marzo de 2000. (sin publicar).

<sup>93</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental ...*, p. 312.

<sup>94</sup> Contrato entre la Exma. Condesa de Mazedo y Domingo Antonio de Uzal para dorar los Retablos Mayor y de Santiago del santuario de la Virgen de la Barca. Protocolo de Simón Rodríguez, 1725-1729, Santiago, atado 3661, año 1726, fº 32 rº. Archivo Histórico Universitario,

*atributos que corresponden la Virgen...*<sup>95</sup> En 1965 fue repintado y dorado de nuevo junto con otros retablos por el Sr. Parcero de Santiago<sup>96</sup> y recientemente, en el año 2000, se llevó a cabo una limpieza del retablo bajo la supervisión de la Xunta de Galicia.

El retablo apunta hacia una estructura unitaria en la que subsiste la división en cuerpos: un gran cuerpo principal que se eleva sobre un banco y que se remata con un frontón semicircular a modo de ático. El cuerpo está dividido en tres calles por pilastras, siendo la central más ancha que las laterales. La utilización de pilastras como soporte no es habitual<sup>97</sup> teniendo, en esta



Detalle de los leones del banco.

ocasión, su razón de ser en las exigencias contractuales que se le hicieron al autor; pero no iba a ser éste el único aspecto que Romay alterase en el retablo, tal como señala Otero Túñez: *“Los pedestales sustituyen la decoración acantiforme por relieves de patriarcas, los soportes se convierten en pilastras con ángeles y “mariologías” frente al típico fuste salomónico, las calles invaden no sólo el entablamento principal, sino también el friso del ático...”*<sup>98</sup>. Si retrocedemos 3 años y nos vamos al retablo que el escultor acababa de realizar en Iria Flavia (1714) observamos éstos y otros cambios.

En el banco, Romay tomará la determinación de llevarlo hasta el suelo para aprovechar espacio y disponer dos puertas que dan acceso a la sacristía. En

---

Santiago de Compostela.

<sup>95</sup> *Contrato entre la Exma. Condesa de Mazeda y Domingo Antonio de Uzal...*, fº 32 rº.

<sup>96</sup> RIVADULLA PORTA y otros: *Santuario de Ntra...*, p. 37.

<sup>97</sup> Sobre este aspecto véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *“Inventariado y catalogación...”*, p. 60.

los netos de las pilastras sitúa cuatro leones, de marcado carácter apotropaico, que portan cada uno un cartel en las fauces con las siguientes leyendas: AVE MARIS STELLA, DEI MATER ALMA ATQUE SENPER FELIX CAELI PORTA en referencia a la Virgen María como *Madre, Estrella del mar, Alma de Dios y Puerta del Cielo*. Sobre ellos se



Detalles de mariologías del Retablo: Pozo, castillo, lirios y olivo.

disponen los patriarcas de la Iglesia: “...y avajo en el pedestal además de los quattro Patriarcas que la planta significa...”<sup>99</sup> en relieves de cuerpo entero: Santo Domingo, San Benito, San Bernardo y San Francisco. Cada uno de ellos se representa con sus vestimentas características y sus atributos habituales. Las túnicas mantienen la división en cinco zonas que el escultor Mateo de Prado definiese a finales del siglo XVII y que perdura hasta el primero tercio del siglo XVIII y para los rostros se utilizan barba larga o recortada con cabezas tonsuradas, según el modelo iconográfico que sigan. La maestría de

Romay logra generar una dispersión de fuerzas con las miradas alzadas y el movimiento de los brazos muy difícil de conseguir en este tipo de relieves.

Además de los cuatro patriarcas se le pedía a Romay que situase otros cuatro santos: “...que an de ser San Agustín, San Pedro Nolasco, San Ignacio de

<sup>98</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “Miguel de Romay, retablista”, *Compostellanum*, 1958, p. 200.

<sup>99</sup> Contrato entre los Condes de Maceda y Miguel..., fº 500 rº.



*Loyola y san Caetano...*<sup>100</sup>. Para hacerlo aprovecha la banda de la predela sobre el altar situando en dos relieves de busto a San Agustín y San Pedro Nolasco mientras San Ignacio y San Francisco Javier -que sustituye a San Cayetano- ocupan sendos medallones a los lados del expositor.

El expositor de planta muy movida, se apoya en pilastras decoradas con sargas vegetales y está flanqueado por grandes volutas. La hornacina que alberga el Santísimo Sacramento está profusamente decorado en la orla del arco mixtilíneo que lleva remates abalaustrados.

El camarín está concebido de un modo muy similar al del *Retablo de Iria Flavia* (1714). El interior es una sucesión simétrica de casetones abocinados y decorados, cada uno de ellos con un querubín alado envuelto en pequeñas masas de nubes, con la única excepción de un casetón rectangular que alberga sólo una masa de nubes, siendo ésta una alteración del ritmo compositivo que resulta llamativa. Sin embargo hay un cambio sustancial respecto al *Retablo de Iria*: la sustitución del arco de medio punto que cerraba el camarín por un arco mixtilíneo que crea un juego de líneas en distintos planos, favorece la sensación de movimiento del retablo y acentúa su verticalidad



Sol y luna a ambos lados del

y su ritmo ascensional. Para completar el espíritu barroco de la obra, el camarín se concibe como un transparente que, originariamente, dejaba pasar la luz desde la parte posterior. En él se sitúa la Virgen de la Barca, que originariamente sería una imagen gótica (siglo XV) sustituida por una réplica muy acertada (1979) procedente del taller santiagués de Ángel Rodríguez. A sus pies se sitúa un Santiago Apóstol arrodillado y extendiendo ambas manos hacia ella

---

<sup>100</sup> IBIDEM, fº 500 rº.

mientras los ángeles guían la barca<sup>101</sup>. Éstos no son coetáneos al retablo sino que serían de factura posterior (Circa 1750) al igual que el Santiago Apóstol que ilustra la leyenda de la aparición de la Virgen de la Barca a Santiago en las costas de Muxía<sup>102</sup>.

Dividen el cuerpo en tres calles, cuatro pilastras flanqueando el retablo y en los extremos del cuerpo central. Albergan los símbolos mariológicos<sup>103</sup> que, según se especifica en el contrato, debían ser “*plátano, trono de Salomón, puerta del cielo, candelero, arca del testamento, casa de Dios, ciudad, torre, castillo*”<sup>104</sup>, *sol, estrella, fuente con sus caños bien demostrados y pegados a ella. Y de suerte que en él se rompan poco lirio, ziprés, azucena, rosa, escala, palma, espejo*”<sup>105</sup>. Romay toma la solución de situar las mariologías entre cabezas de querubines alados, que llevan en el pecho cada uno el anagrama de María o el de Jesús<sup>106</sup>, y sigue la siguiente distribución empezando por la calle lateral izquierda: cipreses, estrella, hojas de parra y fuente con sus caños; rosas y candelero, arca, palma y templo; olivo, vaso, lirios, castillo; espejo, azucenas y

---

<sup>101</sup> LEMA SUÁREZ, X. M. y LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Iconografía y expansión del culto a Santiago en las comarcas de la Costa de la Muerte (Galicia)* en Actas del V Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas, Cee 9-12 de octubre de 1999. Diputación de A Coruña, 2001, pp. 571-616.

<sup>102</sup> Sobre esta leyenda véanse: RIOBOÓ y SEIXAS, A.: *La Barca más prodigiosa. Poema historial sagrado de la Antigüedad. Invención y milagros de el celebre Santuario de N.S. DE LA BARCA, colocado en los confines del Puerto de Mugia en el Reino de Galicia*, Santiago, 1728; ROA Y LEMA, L.: *Opúsculo histórico de Nuestra Señora de la Barca. Refutación de las causas a las que se atribuye el movimiento de la piedra*, Santiago, 1864; ANTÓN CASTRO, X. : *Muxía, Finisterre de la ruta jacobea y santuario de culto a las piedras*, Piedra d’abalar edicións, Pontevedra, 1997; RIVADULLA PORTA, J. E. y otros: *Santuario de Nuestra Señora de la Barca-Muxía...*

<sup>103</sup> Sobre el análisis de algunos de estos emblemas marianos como la palmera, la fuente o la puerta véase DARIAS PRÍNCIPE, A. y RODRÍGUEZ, M.: “Espacios inmaculistas en Canarias: los templos de Tenerife”, *Actas del Congreso El Retablo. Tipología, Iconografía y restauración*, Orense, 2002, p. 79.

<sup>104</sup> La procedencia del emblema del Castillo de Jesús hay que buscarla en la obra de Fray Nicolás de la Iglesia *Flores de Miraflores* y está tomada de la descripción de Ezequiel XLII. No es más que un homenaje a la virginidad. Véase IBIDEM.

<sup>105</sup> *Contrato entre los Condes de Maceda y Miguel...*, fº 500 rº.

<sup>106</sup> Haciendo un estudio minucioso, observamos que la distribución de esos anagramas en el retablo no es aleatoria sino que siguen un orden estudiado: en el ático: M - IHS IHS - M. En el cuerpo: IHS-IHS, M-M, IHS-M, IHS-M y en la parte inferior M-IHS, M-IHS.

pozo. En el ático sigue la disposición de estas mariologías donde se sitúan la ciudad fortificada en el evangelio y la torre en la epístola. A los dos lados del camarín y sobre pilastras cajeadas decoradas con ornamentación vegetal, se sitúan el sol, en el evangelio, y la luna en la epístola (*“escogida como el sol, hermosa como la luna”*)<sup>107</sup>.



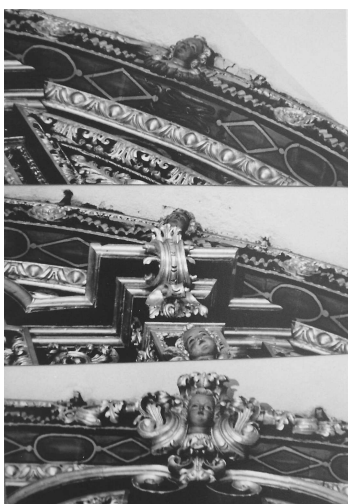
En las calles laterales tanto del cuerpo principal como incluso del ático se sitúa el Apostolado, cada uno con sus atributos más frecuentes y *“en el lugar que le corresponde”*<sup>108</sup>. La serie está compuesta, comenzando por la calle del evangelio en el cuerpo principal, por San Pedro que porta el libro y las llaves, Santiago el Mayor -con el libro, las conchas de vieira en la esclavina y el bordón-, Santo Tomás -con libro y lanza- y San Felipe -con libro y cruz latina -. En el ático prosigue la serie con San Mateo -alabarda- y San Matías -hacha-. Hay que resaltar la presencia de San Matías en lugar de Judas Iscariote<sup>109</sup>. En la calle de la

<sup>107</sup> “La luna y el sol están sacados del Cap. VI, vers. 9 del Cantar de los Cantares (...) si bien fueron utilizados por primera vez por Alberto Magno en su Biblia de la Virgen”. DARIAS PRÍNCIPE, A. y RODRÍGUEZ, M.: “Espacios inmaculistas en Canarias...”, p. 79.

<sup>108</sup> *Contrato entre los Condes de Maceda y Miguel...*, fº 500 rº.

<sup>109</sup> Matías es el único apóstol que no fue llamado por Jesús sino que fue elegido por sorteo, para

epístola San Andrés -libro y cruz en aspa-, San Juan -libro, cáliz y bendice con la mano derecha-, Santiago el Menor -palo de batanero o maza curva- y San Bartolomé- cuchillo-, mientras en el ático están San Judas Tadeo -maza- y San Simón -sierra-. Se utilizan relieves de busto que se enmarcan por medio de cuatro motivos de “c” unidos entre sí por motivos vegetales. Los rostros naturalistas muestran una importante carga de expresividad y vida palpable sobre todo en los ojos, en los gestos, en las miradas alzadas, en las bocas entreabiertas, en la disposición de las manos sobre el pecho,... La mano de Romay es reconocible en las barbas recortadas conformadas por mechones tratados de modo individual con bucles, muy característicos del maestro. Los bigotes, por su parte, aparecen superpuestos encima de la boca siendo ésta una herencia del escultor Mateo de Prado. El naturalismo se extiende también al



Detalles de la cinta con querubines del ático.

plegado de las ropas en el que se combinan algunos plegamientos metálicos con otros que comienzan a arisarse. La disposición de cada apóstol está perfectamente estudiada y resuelta con una gran capacidad técnica: la posición de la mano con la que sujetan el libro Santiago el Mayor o San Pedro, cómo San Felipe sostiene con su mano izquierda la cruz que llega incluso a sobresalir del marco, el giro helicoidal del cuerpo de Santiago el Menor, etc.

El entablamento que divide el cuerpo principal del ático está conformado por un listel liso situado entre los boces: el inferior decorado con motivos de ovas clásicas y el superior con motivos vegetales. Es un entablamento que se quiebra creando una sensación de movimiento e

---

sustituir a Judas después de su traición. REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, tomo 2, vol.3, Barcelona, p. 377.

inestabilidad, avanzando a la altura de los capiteles de las pilastras e invadiendo el ático al doblarse en la calle central. Allí se sitúa una tarja con una pequeña imagen de un hombre con un cuchillo en la mano que identificamos con San Pablo que viene a completar el Apostolado pues, a pesar de no haber conocido a Jesús, es considerado apóstol al ser llamado en el Camino de Damasco. Es después del Creador, la figura más importante del Cristianismo<sup>110</sup>. Sobre él se disponen dos ángeles lampararios, de la misma factura que los que iluminan el camarín de la Virgen, con la función de iluminar el relieve de la Coronación de la Virgen, efecto muy buscado en época barroca para conseguir un contraste de luces y sombras con las lámparas de aceite encendidas y su luz tintineante que debía lograr crear un efecto muy teatral.

En el ático, Romay se decanta por repetir la idea de situar un relieve de la Asunción (como ya había hecho en el *Retablo Mayor para Salomé* y en el de *Iria Flavia*), aunque en el contrato hablase de que tenía que haber un San Miguel: “... Y en la tarjeta de San Miguel a de dizir quien Como Dios y María;...”<sup>111</sup>. La explicación a este hecho puede estar en la especial devoción del escultor por la madre de Dios tal como señalase el propio Romay y recogía Otero Túñez<sup>112</sup>. El relieve representa, sobre un fondo de azules tenues, a la Virgen María que asciende sobre un trono de nubes abriendo los brazos, en el momento de ser coronada por la Santísima Trinidad. Ésta se representa con el Padre que porta la bola del mundo, el Hijo con la cruz, símbolo de su pasión, y la paloma que representa al



Detalle de un ángel  
lamparario.

<sup>110</sup>IBIDEM, vol. 5, p. 6-8.

<sup>111</sup> *Contrato entre los Condes de Maceda y Miguel...*, fº 500 rº.

<sup>112</sup> “que por la mucha devoción que tiene a la Virgen, cualquier engaño lo cede en su favor y se compromete a hacerlo bien por esta razon”. OTERO TÚÑEZ, R.: *Miguel de Romay...*, p. 9.

Espíritu Santo. Tal como indica Darías Príncipe, *“el uso de la Trinidad como receptora de la Virgen responde a la visión del jesuita padre Alberro”*<sup>113</sup>.

La calle central se remata con dos volutas que se enfrentan una a otra, ascendiendo ligeramente hacia la cornisa. Este efecto contribuye a subrayar la tendencia a la verticalidad del retablo. Remata el ático una cornisa decorada con un bocel recubierto con motivos de ovas clásicas y ocupada con una cinta con rosetas y varias cabezas de querubín.

El retablo sigue una tipología estructural plenamente barroca basada en un modelo unitario en el que hay una clara tendencia a las transiciones suaves de un cuerpo a otro; genera un movimiento en planta, logrado por la rotura de la línea del entablamento y el avance de los soportes, así como bien logrados juegos de luces y sombras tan genialmente creados a partir de ese movimiento y de la bien estudiada policromía, que remarca las líneas de la máquina; muestra una abundante decoración que invade toda la superficie del retablo sin dejar apenas espacio sin ornamentar, y hace una clara jerarquización. Pero, sobre todo, establece un rico programa iconográfico buscando ingeniosas soluciones para atenerse a las exigencias contractuales.



Detalle del entablamento del Retablo y dos ángeles lampararios situados sobre él.

<sup>113</sup> DARIAS PRÍNCIPE, A. y RODRÍGUEZ, M.: “Espacios inmaculistas en Canarias...”, p. 81.

## 8. RETABLO MAYOR

### IGLESIA DEL DIVINO ESPÍRITU SANTO DE CAMELLE. CAMARIÑAS

**Localización:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia.

**Autor:** Juan Queixo.

**Policromador:** Juan Antonio Gómez.

**Cronología.** 1721. Reformado en el siglo XX. Policromado en 1741.

**Estilo:** barroco.

#### Ficha técnica

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** escasamente movida en la estructura original barroca pero el efecto inicial está alterado por la reedificación posterior del retablo.

**Medidas:** 315 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** está policromado con colores verdes y ocre.



**Relación con el entorno:** preside la iglesia pero sin adaptarse a la arquitectura.

**Conservación y restauración:** el estado de conservación es bastante malo mostrando el retablo importantes acumulaciones de suciedad así como hendiduras en toda su estructura. Presenta faltas de policromía y oxidaciones puntuales provocadas por los clavos de unión así como evidentes faltas mátericas, sobre todo en los apóstoles que, en algunos casos, aparecen mutilados. El pedestal, añadido en el siglo XX, presenta un importante ataque de xilófagos.

**Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: en el primer cuerpo, en las hornacinas de las calles laterales, se sitúan la Virgen del Carmen y la Virgen del Rosario. Partiendo de la calle central del banco y ocupando la hornacina del cuerpo principal, se coloca el grupo de la Santísima Trinidad sobre el sagrario. En los extremos de este cuerpo principal se disponen en sendas hornacinas la Virgen del Carmen y la Virgen del Rosario. Sobre éstas y coincidiendo con el grupo de la Trinidad están San Antonio de Padua, en el lado del evangelio, y San Miguel Arcángel en la epístola. En el cuerpo que fue el principal se representa un apostolado rodeando la hornacina en relieve. En el ático se sitúa un relieve de la Asunción perteneciente al retablo y culmina el retablo el Espíritu Santo en una tarja vertical.

Disposición primitiva de las imágenes: lo ignoramos puesto que todas las imágenes del retablo son posteriores a su fábrica y además la estructura del retablo ha sido variada. El grupo central de la Santísima Trinidad posiblemente sustituyese a la antigua imagen del Divino Salvador (segunda mitad del siglo XVII) -retocada y cambiada a Divino Espíritu Santo en 1741, que se conserva en la iglesia.

Programa iconográfico: el retablo está retomando la temática del retablo mayor del santuario de la Virgen de *la Barca* en Muxía, aunque aquí condicionado por la preexistencia de la imagen del Divino Salvador, patrón de la Iglesia. Se representa un apostolado, que estaría presente en el Tránsito de la Virgen y la Asunción en el ático presidida por la Santísima Trinidad.

**Análisis estilístico:** existía en Camelle una pequeña capilla con la advocación del Espíritu Santo que entonces pertenecía a la parroquia de Ponte do Porto, tal como recoge Jerónimo del Hoyo en 1607<sup>114</sup>. Sin embargo no consta la fundación de la “*cofradía del sperito santo inclusa en el puerto de Camelle de la feligresía*

---

<sup>114</sup> “...hay otra hermita junto al mar de Santi Spiritius de Camelle...”. HOYO, J. del: *Memorias del Arzobispado de Santiago*, ed. Angel Rodríguez y Benito Varela Jácome, transcripción del



de San Pedro del Puerto”<sup>115</sup> hasta el año 1690 y además el libro de la cofradía comienza invocando a la Santísima Trinidad: “*Padre, Hixo i Hesperitu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero*”<sup>116</sup> y no al Divino Espíritu Santo. En este sentido, hay cierta confusión.

En la documentación de esta cofradía del Espíritu Santo se habla de un retablo para la capilla que, junto a otros objetos para la iglesia, está siendo realizado en Santiago en el año 1721<sup>117</sup> y se le hace un pago de 1200 reales de vellón al entallador de la misma ciudad, Juan Queixo, en 1724<sup>118</sup>, año en el que se asentó el retablo tal como consta en diversas noticias documentales<sup>119</sup>. Unos años más tarde, en 1741, es pintado por Juan Antonio Gómez que cobró la

---

original de 1607, La Coruña, 1952, p. 370.

<sup>115</sup> Libro de la Cofradía del Espíritu Santo de Puente del Puerto (Camariñas). 1692-1889, fº 1 rº-1 vº. Fondo: Ponte do Porto. Serie: Cofradías. Número: 3. Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Véase en addenda documental.

<sup>116</sup> Libro de la Cofradía del Espíritu Santo de Puente del Puerto (Camariñas). 1692-1889, fº 1 rº-1 vº. Fondo: Puente del Puerto. Serie: cofradías. Número: 3. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela. Véase en addenda documental.

<sup>117</sup> “...con ultimo mayordomo que es Julio Carril debe dar quenta al mayordomo su subcessor mediante las demas que consta de dichas cuentas acerse pago en quenta de la obra que se esta haciendo en la ciudad de Santiago y en esta dicha feligresía...”. Libro de la Cofradía del Espíritu Santo de Puente del Puerto (Camariñas). 1692-1889, fº 26 vº. Fondo: Puente del Puerto. Serie: cofradías. Número: 3. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela. Véase en addenda documental.

<sup>118</sup> “... Dio por descargo un mil y ducientos reales de vellon que llevo Juan Queixo entallador vecino de la ciudad de Santiago por el retablo nuevo que hizo para dicha capilla...” Libro de la Cofradía del Espíritu Santo de Puente del Puerto (Camariñas). 1692-1889, fº 28 rº. Fondo: Puente del Puerto. Serie: cofradías. Número: 3. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela. Véase en addenda documental.

<sup>119</sup> 1724. “Mas dio por descargo treinta reales de vellon que llevo Joseph de las Eixas(?) Ensamblador y maestro de obras por la tasa de dicho retablo. Mas dio por descargo treinta y seis reales de vellon que gasto en el carreto que llevo Sebastián del Carril a Santiago para traer el retablo para dicha capilla (...) Mas dio por descargo treinta reales de vellon que llevo y gasto Andres del Carril en llevar y traer de Santiago al dicho Juan Queixo para aver de açentar el dicho retablo. Mas dio por descargo treinta reales que llevo de guantes el referido maestro. Mas dio por descargo seis reales de vellon con que compró clavos y clavijas para aver de asentar y asegurar dicho retablo en su capilla. Mas dio por descargo ocho reales de vellon que gasto en su casa en de los días que asistió en ella el maestro que vino a açentar dicho retablo (...)”. Libro de la Cofradía del Espíritu Santo de Ponte do Porto, 1692-1889, fº 28 rº. Fondo: Puente del Puerto. Serie: cofradías. Número: 3. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela. Véase en addenda documental.

cantidad de 650 reales de vellón<sup>120</sup>.

Del retablo dedicado al Divino Espíritu Santo que pertenecía a Ponte do Porto, se conserva únicamente la parte superior que es una gran hornacina central rodeada por un relieve del apostolado, flanqueado por dos pares de pilastras como elementos sustentantes y coronado por un ático mixtilíneo, que alberga un relieve de la Asunción, al que da paso un entablamento partido.

Antes del año 1930 fue retocado<sup>121</sup> añadiéndosele un gran pedestal con dos hornacinas para otras tantas imágenes, la Virgen del Carmen en el lado del evangelio y la Virgen del Rosario en la epístola, y un espacio central para situar el sagrario. Sobre éste se sitúa, a media altura, una peana que enlaza ya con la hornacina del cuerpo principal y sobre la que se dispone el grupo de la Santísima Trinidad. A ambos lados, apoyándose sobre las hornacinas añadidas, se han



Detalle del entablamento y cornisa del ático con decoración de ovas.

dispuesto las imágenes de San Antonio y San Miguel Arcángel. El conjunto definitivo es de reciente formación (1964).

Así, el retablo está conformado por tres cuerpos: un banco muy desarrollado de factura posterior a la realización original de la obra, el cuerpo principal y el ático ya citados. El banco se levanta sobre un pequeño pedestal conformado por dos listeles decorados con motivos de rosetas

que en la calle central se eleva más, para servir de peana al sagrario de factura

<sup>120</sup> “...Da en datta seiscientos y cinquenta reales de vellon que pago a Juan Antonio Gomez por la pintura del Retablo de dicho santto, en cuya cantidad se remato en el sobredicho como mexor postor según consta de su recibo que se alla en este libro...”. Libro de la Cofradía del Espíritu Santo de Ponte del Porto (Camariñas). 1692-1889, fº 47 vº. Fondo: Puente del Puerto. Serie: cofradías. Número: 3. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela. Véase en addenda documental.

<sup>121</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 71.

moderna. Coronando éste se sitúa una peana cuya función será servir de apoyo al grupo de la Santísima Trinidad. A ambos lados se disponen sendas hornacinas concebidas casi como estructuras independientes, a modo de templete, delimitados por medio de pilastras con sartas de frutos y motivos vegetales, que están copiando el modelo del cuerpo principal del retablo aunque apenas están esbozadas, y arcos de medio punto decorados con motivos de rosetas. El entablamento se suprime en la calle central, avanza a la altura de los soportes y está decorado con un sencillo listel recorrido por motivos de ovas clásicas. Éste se sitúa en retroceso respecto al pedestal en planta y está concebido como una gran hornacina con un arco de medio punto configurado por un apostolado en relieve que se adapta a la semicircunferencia del arco; la solución toma influencias de la utilizada en el *Retablo Mayor del Santuario de la Virgen de la Barca* por Miguel de Romay en 1717, en cuanto la concepción de la hornacina central con casetones y cabezas de querubines en el intradós del arco, la idea de situar un apostolado en el retablo y la Virgen de la Asunción en el ático. Romay llegó a este planteamiento siguiendo obligaciones contractuales mientras el autor del retablo de Camelle, Juan Queixo, copió estos elementos de Romay aunque la talla muy basta y plana y las deficiencias técnicas en la resolución le alejan de él.

El marco de la hornacina prolonga sus acodamientos hasta llegar al entablamento y está decorado con elementos vegetales de talla plana y poco plástica. En los extremos del cuerpo se sitúan dos enormes pilastras que sirven de elemento sustentante del entablamento, conformadas por sartas de frutos y elementos vegetales que salen de las fauces de sendas máscaras, que poseen cierta calidad plástica en el tratamiento de los pómulos y las sienes, perfectamente captados, aunque un poco arcaizantes. Más allá de las pilastras, y en claro retroceso respecto del cuerpo, se disponen dos bandas laterales que repiten la decoración de sartas de frutos.

El entablamento, conformado por un bocel decorado con ovas clásicas entre dos listeles lisos, se suprime casi por completo sobre la clave del semicírculo que dibuja la hornacina del cuerpo principal subrayando así el ritmo ascensional del retablo; solución que utiliza Andrade en las trazas del retablo

mayor de *Santa Clara de Santiago*<sup>122</sup>.



Detalle de una máscara, sartas de frutos y vegetales.

Remata el retablo un ático oval de cornisa de perfil mixtilíneo que repite la decoración con ovas y alberga en el centro el relieve de la Asunción. Lo corona una tarja vegetal vertical de perfil muy pictórico en la que se sitúa la paloma, símbolo del Espíritu Santo.

El retablo sigue una estructura de superposición de cuerpos -banco muy desarrollado, cuerpo principal y ático- divididos entre sí por entablamentos partidos que acentúan el ritmo vertical de la estructura, dejando la división en calles de los cuerpos únicamente para el banco. Acusa movimiento en planta en función del avance y retroceso de los cuerpos lo que generará juegos de luces y sombras y contrastes lumínicos logrados también en el repertorio de elementos decorativos: sartas de motivos vegetales y frutos plásticas y volumétricas que recorren las pilastras, sartas vegetales en los netos de las mismas perfectamente recortadas y caligráficas superando ya el marco arquitectónico y el clásico motivo de ovas de los entablamentos y de la cornisa. El retablo tiene reminiscencias del que realiza Miguel de Romay para el santuario de la Barca aunque aquí la fórmula sea arcaizante sin llegar al diseño unitario, el equilibrio de las partes y la calidad en la resolución técnica de aquel.

## 9. RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA (MUXÍA)

**Localización:** se sitúa en la nave de la Iglesia del lado de la epístola.

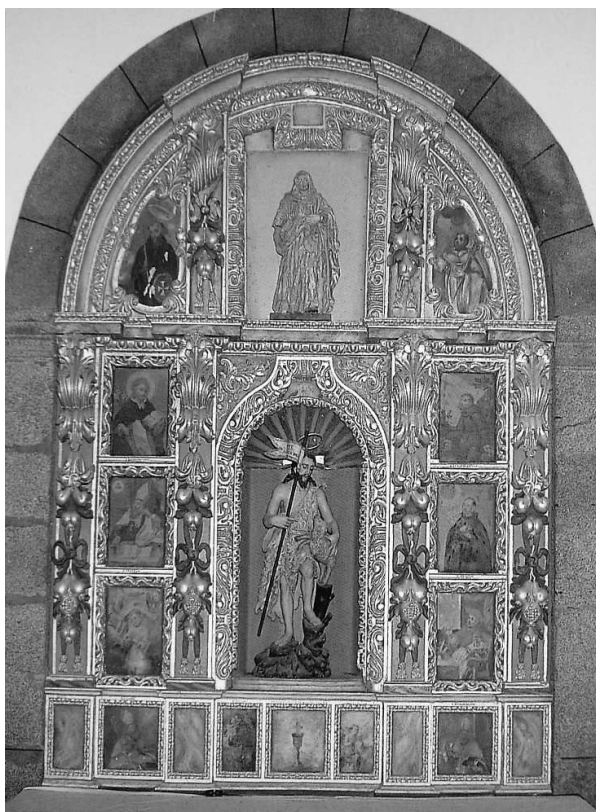
**Autor:** círculo de Miguel de Romay.

**Dorador:** ¿Domingo Antonio de Uzal?.

**Donante:** --

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII. (Entre 1719-1726).

**Estilo:** barroco.



### Ficha técnica

Tipología: retablo-hornacina.

Planta: lineal.

Medidas: 265 cm.

Material: madera policromada.

Policromía: predominan los dorados, ocre y rojos.

Relación con el entorno: se adapta perfectamente a la hornacina pétrea en la que está inscrito.

Conservación y restauración: la policromía presenta faltas puntuales en la estructura del retablo. Los óleos presentan numerosas faltas de pigmentación, repintes y barnices recientes así como presencia generalizada de suciedad. Las imágenes del Divino Pastor y San Antonio no son lienzos, sino láminas adheridas al casetón correspondiente.

### Iconografía:

---

<sup>122</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: Inventariado y catalogación..., p. 57.

Disposición actual de las imágenes: en el pedestal se sitúan, de izquierda a derecha, las pinturas de San Liborio, San Antonio, la Anunciación de Nuestro Señor, el Divino Pastor y San Nicolás de Bari. Preside el cuerpo principal enmarcado en una hornacina la imagen de bulto redondo de San Juan Bautista. A ambos lados se sitúan, en la calle del evangelio, los óleos de San Ildefonso, San Buenaventura y Santo Domingo mientras en la epístola se encuentran San Agustín, San Ignacio de Loyola y San Francisco de Asís. En la calle central del ático se sitúa la imagen de bulto redondo de Santa Ana y, a ambos lados la flanquean las pinturas de San Benito en el evangelio y San Bernardo en la epístola.

Disposición primitiva de las imágenes: según recoge Roa y Lema, el ático albergaba una imagen de San Roque hoy sustituida por una imagen de Santa Ana<sup>123</sup>. En cuanto a los óleos del retablo cabe señalar que los casetones bajo la leyenda Divino Pastor y San Antonio están ocupados por sendas láminas del Divino Pastor de Murillo y de San Antonio de modo que no sabemos cómo eran las pinturas originarias. Del mismo modo la imagen central del banco, bajo la leyenda la Anunciación de Nuestra Señora, fue sustituida por un cáliz con una cruz encima.

Programa iconográfico: la disposición de los santos en el retablo no es arbitraria ya que se establece una relación entre cada santo con su correspondiente en la calle opuesta. El eje del retablo serían, en este caso, las imágenes de bulto redondo de Santa Ana situada en el ático, y que sustituye a la imagen de San Roque, y San Juan Bautista y el lienzo de la Anunciación de Nuestra Señora, hoy perdida y sustituida por un cáliz. A partir de ahí, y tal como señala Monterroso Montero<sup>124</sup>, resultarían cinco parejas de santos: San Liborio-San Nicolás de Bari,

---

<sup>123</sup> “En el otro se halla una hermosa imagen de san Juan Bautista y en la parte superior la de San Roque”, ROA Y LEMA, L.: *Opúsculo histórico de Nuestra Señora de la Barca. Refutación de las causas á que se atribuye el movimiento de la piedra*, Santiago, 1864, p. 62.

<sup>124</sup> MONTERROSO MONTERO, J. M.: “La obra de Domingo Antonio de Uzal y el Santuario de

San Ildefonso-San Agustín, San Buenaventura-San Ignacio, Santo Domingo de Guzmán-San Francisco de Asís y, en el ático, San Benito-San Bernardo. Los santos aquí representados tienen en común que fueron fundadores de las diversas órdenes religiosas de la Iglesia Católica. Tal es el caso de San Buenaventura, considerado el segundo fundador de la orden franciscana, y San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús. Por su parte Santo Domingo y San Francisco son los fundadores de las principales órdenes mendicantes mientras San Benito y San Bernardo lo son de las órdenes monásticas. Completa el programa la presencia de los obispos San Liborio y San Nicolás de Bari y los doctores de la Iglesia San Ildefonso y San Agustín que están haciendo relación a los cimientos de la Iglesia Católica.

**Análisis estilístico:** el altar fue fundado en 1719<sup>125</sup> y consta que el retablo estaba finalizado en 1726, tal como se indica en la visita pastoral<sup>126</sup>, de modo que tuvo que ser realizado entre estas fechas. Se sitúa frente al retablo de Santiago y repite su estructura y organización aunque con unas dimensiones espaciales ligeramente diferentes, lo que se aprecia sobre todo en los casetones o en la hornacina central.

Es un retablo de estructura unitaria que sigue la estructura de superposición de cuerpos, organizado horizontalmente en tres cuerpos -banco casetonado, cuerpo principal y ático semicircular- y verticalmente en tres calles separadas entre sí por pilastras decoradas con sargas de frutos unidos entre sí por medio de cintas.

El banco alberga varios óleos sobre tablas en casetones en los que se

---

Nuestra Señora de la Barca de Muxía”. *Abrente*, nº 27-28, La Coruña, 1995-1996, p. 236.

<sup>125</sup> RIVADULLA PORTA y otros: *Santuario de Ntra. Sra...*, p.31.

<sup>126</sup> 1726 “(...) Y que además del altar mayor en que se veneran la sagrada Imagen del Santo Cristo colateral del evangelio, Nuestra Señora de la Soledad colateral de la epístola, San Juan Bautista en el cuerpo de la Yglesia de lado de la Epístola, y el de Santiago, en dicho cuerpo de la Hermita y lado del Evangelio todos con la debida dezanza (...).”. Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 311.

representa a San Liborio, San Antonio de Padua (no es original), la Anunciación de Nuestra Señora, el Divino Pastor (no es original) y San Nicolás de Bari. Sobre él se dispone el cuerpo principal en el que se sitúa la imagen de San Juan Bautista en la hornacina central. Ésta repite la misma forma que la del retablo de Santiago: un arco de medio punto que se eleva en la clave para rematar en una línea horizontal, aunque aquí es más estrecho que en el otro retablo. Esta forma de la hornacina se puede poner en relación con hornacinas utilizadas en el retablo de San Andrés de la Catedral de Santiago (1707). Las pilastras están decoradas con motivos de volutas de las que penden sargas de frutos con cintas. Las calles laterales están ocupadas por casetones que contienen óleos sobre tabla representando a San Ildelfonso, San Buenaventura y Santo Domingo en la calle del evangelio y San Agustín, San Ignacio de Loyola y San Francisco en la epístola. Los casetones cuadrangulares están orlados con motivos de volutas en forma de “s”, al igual que el retablo de Santiago de este mismo santuario.

El acceso al ático se hace a través del entablamento quebrado y decorado con una orla de ovas, un listel liso y un bocel con decoración vegetal, sucesivamente. Finalmente, el ático mantiene la división en calles estando las laterales ocupadas respectivamente por San Benito y San Bernardo (que se corresponden con Santa Teresa y Santa Clara, situadas en el ático del retablo de Santiago enfrente) enmarcados por cuatro “c” unidas entre sí por motivos vegetales, solución tomada de Romay que la utilizó del mismo modo y con el fin de aprovechar el espacio, en el ático del retablo Mayor de *la Barca*.

En el centro se dispone una hornacina plana que se adapta, en su parte superior, a la semicircunferencia que dibuja la cornisa del ático y alberga una escultura de bulto redondo muy deteriorada que representa a Santa Ana (se corresponde con la imagen de San Joaquín, situada en el mismo lugar del retablo de Santiago enfrente). Se quiebra al adelantarse los soportes generando un incipiente movimiento en planta mientras que la cornisa se decora con una



escocia lisa situada entre de los listeles decorados con motivos vegetales.

El retablo es casi igual al retablo de Santiago que se encuentra enfrente a él, en la nave principal, variándose únicamente los motivos decorativos de las pilastras y el programa iconográfico. Fueron realizados al unísono por la misma mano procedente del círculo de Miguel de Romay, lo que no resulta extraño teniendo en cuenta que el maestro había comenzado en 1717 el retablo Mayor.

#### 10. RETABLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL (ANTES RETABLO DE SANTIAGO) SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. (MUXÍA)

**Localización:** se sitúa en la nave de la iglesia en el lado del evangelio, embutido en el muro dentro de un arco de medio punto pétreo.

**Autor:** círculo de Miguel de Romay.

**Dorador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Donantes:** Theresa Taboada Castro y Joseph Benito de Lanzós Noboa y Andrade, condes de Maceda.

**Cronología:** entre 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo-hornacina.

**Planta:** lineal.

**Medidas:** 265 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** predominan los dorados, ocre y rojos.



Relación con el entorno: se adapta perfectamente a la hornacina pétrea que ocupa.

Conservación y restauración: la policromía presenta faltas puntuales en la estructura del retablo siendo especialmente acusadas en la imagen de San Joaquín. Los óleos presentan numerosas faltas de pigmentación, repintes y barnices recientes así como presencia generalizada de suciedad.

### **Iconografía.**

Disposición actual de las imágenes: en el pedestal, de izquierda a derecha, se sitúan el retrato de Pío V, San Antonio Abad, la Adoración de los Pastores, San Roque y San Gregorio Magno. En el cuerpo principal del retablo y en la hornacina central se sitúa la imagen de bulto redondo de San Miguel Arcángel y, a sus lados, en las calles laterales, se disponen los óleos de San Francisco de Sales, San Felipe Neri y San Gonzalo, en el evangelio, y San Carlos Borromeo, San Francisco Javier y San Mauro en la epístola. En el ático se sitúa la imagen de San Joaquín flanqueada por los óleos de Santa Teresa y Santa Clara.

Disposición primitiva de las imágenes: la imagen de San Miguel Arcángel sustituye a una de Santiago apóstol de la que consta su existencia y que ya no se conserva<sup>127</sup>. Según recoge Roa, en el ático del retablo había una imagen de la Virgen del Carmen<sup>128</sup> hoy sustituida por una de San Joaquín.

Programa iconográfico: las imágenes de San Joaquín en el ático (antes la Virgen del Carmen), San Miguel Arcángel, en la hornacina central, y la escena de la Adoración de los Pastores, en el banco, establecen el eje iconográfico del retablo. A partir de ahí, la disposición de los santos en el retablo no es arbitraria y responde, como ya señalase Monterroso Montero<sup>129</sup>, al principio de las sagradas parejas, es decir: se establece una relación entre cada santo de una calle con el

---

<sup>127</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 312-313.

<sup>128</sup> "...Los otros dos se hallan el uno a la izquierda de la puerta colateral y el otro casi enfrente: en el primero está el Arcángel San Miguel y en la cima la Virgen del Carmen...". ROA, L.: *Opúsculo histórico del Santuario...*, p. 62.

situado en la calle de en frente a la misma altura. Así, el programa iconográfico estaría conformado del siguiente modo: en el banco San Antonio Abad - San Roque, San Pío V-San Gregorio Magno<sup>130</sup>, en el cuerpo principal San Francisco de Sales-San Carlos Borromeo<sup>131</sup>, San Felipe Neri - San Francisco Javier<sup>132</sup> y San Gonzalo-San Mauro y, en el ático, Santa Teresa-Santa Clara<sup>133</sup>.



Detalle de motivos decorativos de las pilastras del retablo.

La relación entre los santos que aquí se representan viene dada por el papel destacado que desempeñaron en la lucha contra los herejes y en su participación en las medidas contrarreformistas como San Pío V, San Gregorio Magno, San Francisco de Sales y San Carlos Borromeo mientras, en el resto de los casos, se trata de santos que responden a las devociones particulares de sus patrocinadores<sup>134</sup>

**Análisis estilístico:** la visita de 1720 recoge la existencia de la imagen de Santiago apóstol que ya estaba hecha a la espera de que el retablo estuviese terminado; mientras la imagen está en otro retablo del santuario<sup>135</sup>. En la misma noticia se hace referencia al frontal de este retablo

<sup>129</sup> MONTERROSO MONTERO, J. M.: "La obra de Domingo Antonio de Uzal... p. 236.

<sup>130</sup> La similitud entre ambos se subraya además por las actuaciones similares que llevaron a cabo reformas profundas en el caso de San Gregorio (*Regula Pastoralis*) y estableciendo decretos tridentinos importantes en el caso de Pío V. IBIDEM, p. 238.

<sup>131</sup> La relación entre ambos pasa, además, por el hecho de que San Francisco de Sales fuese admirador de San Carlos Borromeo "*símbolo de la reforma católica, imagen del buen pastor...*" llegando incluso a visitar su sepulcro. IBIDEM, p. 238.

<sup>132</sup> Ambos fueron fundador del Oratorio (Congregación de Sacerdotes y Clérigos Seculares) y apóstol de las Indias, patrón de las misiones de Oriente, respectivamente.

<sup>133</sup> Son las fundadoras de la Orden de las Carmelitas Descalzas y de las Clarisas, respectivamente.

<sup>134</sup> Véase MONTERROSO MONTERO, J.: "La obra de Domingo Antonio de Uzal...", p. 242.

<sup>135</sup> Véanse notas a pie de página del Retablo de San Juan Bautista de la misma iglesia.

que está a la espera de ser pintado<sup>136</sup>. Nada se vuelve a saber del retablo hasta que se especifica que está hecho en la visita realizada en 1726<sup>137</sup>.

En cuanto a la policromía y pinturas para el retablo, se conserva el contrato del 26 de febrero de 1726 firmado entre los Condes de Maceda y el pintor Domingo Antonio de Uzal en el que se comprometía a dorar el retablo, junto con el mayor, por un costo total de 13.500 reales: *“por el qual el sobredicho de su quenta y cargo el pintar y dorar a toda costa asi el retablo principal de la Soberana Reyna de los Angeles Virgen de la Barca, como el del glorioso Apóstol Señor Santiago que de horden de la exma. Señora otorgante y del exmo. Señor Conde Don Joseph Benito de Lanzós Noboa y Andrade y su marido difunto aora de proximo se han echo y asentado en el santo templo”*<sup>138</sup>.

El retablo sigue la estructura de cuerpo principal levantado sobre pedestal casetonado y coronado por un ático semicircular quebrado. Se divide verticalmente en tres calles separadas por pilastras decoradas con símbolos jacobeos. La vinculación con el retablo mayor del santuario donde se encuentra, realizado por Miguel de Romay en 1717, es evidente en cuanto a que repite las trazas del mismo, si bien aquí el movimiento en planta es mayor y el quebramiento de la cornisa más palpable, y utiliza semejantes soluciones ornamentales y como elemento sustentante, de nuevo las poco usuales pilastras<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 313.

<sup>137</sup> Véanse notas a pie de página del retablo de San Juan Bautista del mismo santuario.

<sup>138</sup> *Contrato entre la Exma. Condesa de Mazeda y Domingo Antonio de Uzal para dorar el retablos mayor y de Santiago del Santuario de Virgen de la Barca*. Protocolo de Simón Rodríguez, 1725-1729, Santiago, atado 3661, año 1726, folio 32 rº. Archivo Histórico Universitario, Santiago de Compostela.

<sup>139</sup> La difusión de pilastras como elemento sustentante se produce alrededor de 1750 en adelante siendo inusual su uso antes de ese momento. Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Inventariado y catalogación...*, p. 60.

El banco está perfectamente compartimentado en casetones: los netos que sirven de base a las pilastras aparecen policromados con ocre que imitan mármol, mientras que los que ocupan las calles, contienen óleos sobre tabla de San Pío V, San Antonio Abad, la Adoración de los pastores, San Roque y San Gregorio Magno. Cada casetón está orlado utilizándose, como motivo ornamental, una decoración de volutas recortadas en forma de “s”.



Aunque el retablo fue concebido bajo la advocación de Santiago Apóstol, existiendo antes de su realización la imagen del santo, la calle central está ocupada en la actualidad por San Miguel, sin que se tenga constancia del momento de su sustitución y la causa. La imagen del Arcángel ocupa la hornacina principal del retablo (que es insuficiente para albergarla) que recibe un destacado tratamiento ornamentándose con motivos de volutas de gran organicidad y plasticidad. El tipo de remate de la hornacina en el exterior, en horizontal y ascendiendo hacia el entablamento, se puede relacionar con el utilizado en las hornacinas de las calles laterales del retablo de la capilla de San Andrés en la *Catedral de Santiago* (1707) si bien aquí el remate de las líneas

verticales de la hornacina es curvo para rematar después en una línea horizontal en paralelo con la línea del entablamento. En el interior se sitúa una concha de vieira a modo de tejado que utiliza dos policromías contrastadas para generar sensación de profundidad.

Las pilastras que sustentan el entablamento, llevan en los fustes emblemas de vinculación jacobea que penden de una volumétrica y caligráfica voluta vegetal. En las pilastras de los extremos se sitúan tambores, cañones, sombrero de peregrino y bordón con calabaza mientras en las que flanquean la hornacina central hay cruces jacobeadas, armaduras, vieiras y sepulcros. Todos ellos motivos frecuentemente utilizados en el arte compostelano, siendo uno de los ejemplos más significativos, la Torre del reloj de la *Catedral* realizada por Domingo de Andrade (1676-1680).

Las calles laterales contienen las imágenes en óleo sobre tabla de diversos santos: en la calle del evangelio se sitúan San Francisco de Sales, San Felipe Neri y San Gonzalo mientras en la epístola se disponen San Carlos Borromeo, San Francisco Javier y San Mauro. Todos los lienzos son obra de Domingo Antonio de Uzal mostrando sus características estilísticas: un dibujo rápido de trazos amplios y una paleta conformada por tonos azulados de fondo, sobre el que destacan las manchas rojas de ropajes y cortinajes<sup>140</sup>.

El entablamento está conformado por un listel central liso flanqueado por otros dos: el inferior decorado con una sucesión de ovas clásicas y el superior con motivos vegetales menudos y de factura plana. Es un entablamento que se quiebra a causa del avance de sus soportes mientras la calle central permanece rehundida, lo que proporciona movimiento en planta al retablo. Sobre él se apoya el ático que repite la estructura del cuerpo principal, aunque aquí la hornacina central sea plana y contenga la imagen de San Joaquín, muy deteriorada y casi sin policromía. En las calles laterales otros dos lienzos esta vez

de sendas monjas: Santa Teresa en el evangelio, y Santa Clara en la epístola, cuyo enmarcamiento está tomando como modelo el utilizado por Romay, en el ático del Retablo Mayor de este santuario de *la Barca*, para encuadrar a San Matías y San Judas Tadeo, es decir: cuatro motivos de “c” unidos entre sí por decoración vegetal.

La cornisa que cierra el ático está conformada por dos listeles, decorados con motivos vegetales y de volutas, que enmarcan una escocia lisa. De nuevo se quiebra la altura de las pilastras, solución utilizada plenamente por vez primera en el retablo de San Andrés de la *Catedral de Santiago* (1707) aunque la idea ya se comenzase a desarrollar en obras anteriores<sup>141</sup>.

El retablo está recibiendo las influencias del retablo mayor del mismo santuario, realizado en 1717 por Miguel de Romay. Así, repite una estructura semejante, con un diseño de clara tendencia unitaria -aunque persista la superposición de cuerpos-, diversos elementos decorativos y soluciones ornamentales y un amplio programa iconográfico aunque en este caso utilizando la novedad de incluir óleos sobre tabla para la representación de las distintas iconografías.

## **11. RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA**

**Localización:** se sitúa en el lado de la epístola de la nave principal de la iglesia.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** años centrales del siglo XVIII.

---

<sup>140</sup> MONTERROSO MONTERO, J. M.: “La obra de Domingo Antonio...”, p. 234-235.

<sup>141</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Inventariado y catalogación...”, p. 57 señala la existencia de este motivo *incipientemente desarrollado* en el retablo de la Virgen del Rosario de Santo Domingo de Santiago (1688).

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**



**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** ligeramente movida.

**Medidas:** 210 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** predominan colores ocre muy claros y azules

**Relación con el entorno:** el

retablo no fue concebido para su localización actual ya que sus dimensiones son excesivas para el lugar donde se encuentra. Corrobora este hecho la mutilación sufrida en el extremo de la calle de la epístola, donde le falta una voluta decorada.

**Conservación y restauración:** está totalmente retocado en su calle central en la que se sustituyó una estructura de dos hornacinas superpuestas divididas por un exiguo entablamento por una hornacina central que supera el primer cuerpo y otra en el ático que supera la línea de la cornisa. Además le falta la voluta que remataba la calle de la epístola donde hoy se sitúa un altavoz de la iglesia (?). La policromía presenta suciedad superficial sin acusar pérdidas matéricas importantes.

**Iconografía:**

**Disposición actual de las imágenes:** en la calle central del cuerpo se sitúa la imagen del Sagrado Corazón de Jesús y a sus lados en el evangelio Santa Rita de Casia y en la epístola la Virgen de Fátima. En el ático en una hornacina en la calle central se sitúa la Virgen del Carmen.



Disposición primitiva de las imágenes: desconocemos qué imágenes tendría el retablo originariamente e incluso su advocación original.

Programa iconográfico: desconocido.

**Análisis estilístico:** el retablo está totalmente desvirtuado respecto a su concepción original ya que fue reestructurado, lo que se aprecia en su calle central y en la mutilación del remate de la calle de la epístola, probablemente para adecuarlo a su situación actual que no es la originaria.



Detalle de un neto del banco del retablo con su decoración.

Sigue una estructura de superposición de cuerpos: banco que soporta un cuerpo principal y un ático semicircular que lo remata, siendo la pilastra el soporte que lo divide verticalmente en tres calles. El banco aparece compartimentado avanzando ligeramente los netos de las pilastras; se decoran con un motivo de placas sobre el que se dispone un espejo convexo del que pende una sarta vegetal, en los netos de los extremos, y en los centrales con motivos de volutas vegetales muy planos. El sagrario tiene en la puerta un ostensorio y está flanqueado por dos volutas heredadas del repertorio de Fernando de Casas.

El cuerpo principal se divide en tres calles ocupadas, cada una de ellas, por una hornacina recortada directamente sobre la tabla sin ningún tipo de ornamentación. Se utilizan como soportes pilastras decoradas con sencillas tarjas compuestas por una venera, una “s”, un espejo convexo y una pequeña tarja floral, repitiéndose así elementos utilizados en el banco. La calle central, totalmente desvirtuada por haber sufrido una reforma, está conformada por una hornacina sustentada por dos columnas de orden jónico y un arco de medio punto, que invade completamente el ático.

El cuerpo principal iba rematado en los extremos con una voluta de la que pende una tarja con motivos florales, aunque hoy en día no se conserva ya la voluta de la epístola. Este motivo decorativo es la reinterpretación de los motivos de “c” con vegetación tan utilizados en el barroco compostelano y que ya habíamos visto en retablos de Nemancos (retablo de San Félix de Caberta y retablo de la Virgen del Carmen de la *capilla de Camariñas*) si bien aquí se presenta muy simplificado y es de factura muy plana.



Detalle de una voluta del ático del retablo.

El entablamento avanza tímidamente a la altura de las pilastras generando así efectos de contrastes lumínicos subrayados por la policromía de ocre que delinea las pilastras por su cara interior.

El ático mantiene la organización y la decoración del cuerpo principal, aunque las pilastras estén ahora recorridas por motivos de placas sobre los que se sitúan las tarjas y las “eses” pendiendo de un mutilo. Las calles laterales están ocupadas por volutas de gran recorrido y decoración vegetal muy plana y menuda y la cornisa, también alterada por la nueva hornacina rectangular, se remata con una decoración de volutas encadenadas que recuerdan las soluciones utilizadas en algunos edificios de la arquitectura compostelana del siglo XVIII tales como el Pazo de Bendaña (década de 1740, atribuido a Clemente Sarela<sup>142</sup>), aunque aquí aparecen elementos decorativos muy menudos, ya de corte rococó.

La decoración de motivos de placas, mutilos, espejos convexos rodeados de motivos acantiformes, las enormes volutas en forma de “c”, las cabezas de querubín sobre placas... son motivos ornamentales que utilizan Fernando de

---

<sup>142</sup> Véase FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Arquitectura gallega del siglo XVIII. LOS SARELA*, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, p. 66-68.

Casas y Simón Rodríguez en sus obras y que tendrán una gran trascendencia en la retablística barroca. Su presencia en el retablo indica que estamos ante una obra posterior a 1720<sup>143</sup> pero el hecho de que sea una decoración parca, ya muy simplificada, de escaso resalto y carente de todo vigor, con elementos muy menudos como la minuciosa rocalla que recorre las pilastras, los espejos convexos del banco, etc. nos sitúa en los años centrales del siglo XVIII, es decir, en el período rococó y, estructuralmente, las pilastras pertenecen al segundo momento de su utilización por los seguidores de Casas y Rodríguez, en torno a 1750.

## **12. RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES**

### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Localización:** situado en el muro sur del lado de la epístola del crucero.

**Autor:** Antonio de Meis.

**Dorador:** Gregorio Mallón.

**Cronología:** 1759. Policromado: 1761.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo tabernáculo.

**Planta:** bastante movida.

**Medidas:** 269 cm.

**Material:** madera policromada.



---

<sup>143</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: Inventariado y catalogación..., p. 60.

Policromía: predominan ocre y dorados con alguna tonalidad oscura para resalte de algunos elementos arquitectónicos, tales como las pilastras.



Sagrario del Retablo con la imagen de la Santa Faz y motivos decorativos.

Relación con el entorno: está arrimado a la pared.

Conservación y restauración: más allá de algunas hendiduras, sobre todo en la tarja que culmina la estructura, y la pérdida de atributos por parte de algún ángel, no se observan más problemas. Tan sólo acusa suciedad superficial así como faltas de policromía en puntos muy concretos. Es patente el exceso de barnices que se acumulan sobre la policromía provocando bien craqueladuras, bien

cambios de color.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: el retablo tiene en la hornacina la imagen de la Virgen de los Dolores y la Santa Faz en la puerta del sagrario. Varios ángeles portando elementos alusivos a la Pasión de Cristo ocupan los laterales y la parte superior del retablo.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma.

Programa iconográfico: se representa a la Virgen Dolorosa en relación con la muerte de su Hijo e identificando su Pasión por medio de diversos símbolos de la misma por todo el retablo. Cuatro ángeles portan algunos de ellos: dos adosados a las pilastras laterales llevan una lanza y la vara con la esponja y otros dos que están sobre el arranque de la cornisa de remate del retablo, llevan la columna y otro atributo hoy perdido. También se incorporan otros símbolos inscritos en corazones negros: en la pilastra del evangelio con la cartela que dice INRI y las tenazas y en la pilastra de la epístola el martillo y los clavos. Finalmente, el retablo está culminado por una gran tarja que contiene un corazón inflamado,

coronado de espinas y con un puñal clavado rodeado por una cartela con una leyenda alusiva al dolor de la Virgen pero imposible de determinar no sólo por el mal estado de conservación de la cartela que la contiene sino también por lo oculta que está detrás de las imágenes de los ángeles tenantes.

**Análisis estilístico:** el retablo fue construido en 1759 por Antonio de Meis, originario de San Ginés de Entrepuercos, según se deduce de la documentación<sup>144</sup>. No sabemos la cantidad exacta que se pagó al escultor pues sólo consta un pago de “un mil y trescientos reales y catorce maravedís vellón” hecho un año más tarde “para la paga del retablo”<sup>145</sup>. En 1761 le hace el frontal al altar: “de este retablo por un importe de “sesenta reales vellón”<sup>146</sup> y, el mismo año, Gregorio Mallón pinta el retablo y la custodia por lo que recibió la cantidad de mil ochocientos setenta y siete reales vellón, y treinta y dos reales más por dorar el junquillo de las costas del Camarín<sup>147</sup>. El total registrado de la pintura del retablo asciende a mil novecientos nueve reales de vellón.



Detalles de los ángeles tenantes y la cartela con la leyenda acerca del dolor de la Virgen.



El retablo es una estructura unitaria que se organiza en un banco, en el que se sitúa un sagrario bastante elevado y decorado con la efigie de la Santa

<sup>144</sup> 1759. “Mas de los reales que se dieron a la persona que abrió y ceno el caril por donde entraron los carros que traxeron el Retablo del carriero”. Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: Aportación documental..., p. 28.

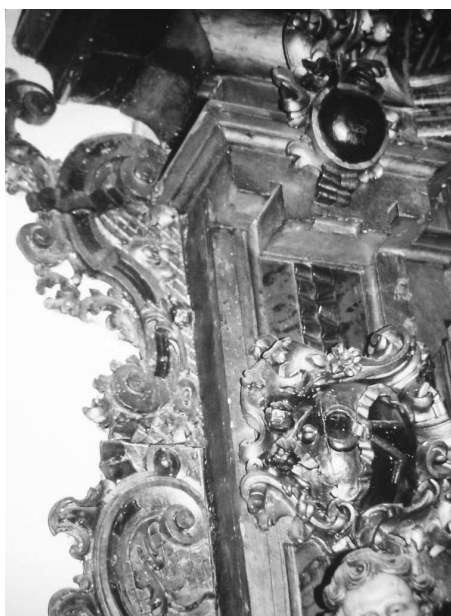
<sup>145</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: Aportación documental..., p. 29.

<sup>146</sup> IBIDEM, p. 30.

<sup>147</sup> IBIDEM, p. 40.

Faz, que sustenta un gran cuerpo principal. Éste se articula por medio de pilastras que arrancan desde la base de la estructura hasta la línea de imposta de la hornacina y están profusamente decoradas bien con espejos convexos rodeados de elementos vegetales y volutas en forma de “s”, que recuerdan a las utilizadas en la *Capilla de los Mondragón de la Catedral de Santiago*, bien con diversos ángeles y tarjas vegetales con elementos relacionados con la Pasión de Cristo. Culmina la estructura una gran tarja vegetal, sostenida por dos ángeles,

situada sobre la imagen de la Virgen.



Detalle del corazón negro del evangelio con las tenazas y decoración del retablo.

El cuerpo acoge la imagen de la Virgen de los Dolores flanqueado de nuevo por un juego de doble pilastra; cada una de ellas lleva como elementos decorativos espejos convexos, elementos vegetales carnosos y motivos de placas en el sumóscapo, a veces con cabezas de querubín encima. De ese motivo de placas pende una cinta de la que se cuelgan grandes tarjas de fondo negro que albergan símbolos de la Pasión: martillo, clavos, cartela con la inscripción INRI, etc.

En los extremos de la estructura se sitúan dos amplias pilastras cajeadas que

arrancan de la mesa del altar, flanqueando al retablo. Sobre cada una de ellas se dispone un ángel tenante cubierto con un paño de pureza volante de pliegues aristados de gran calidad plástica, con un cuidado tratamiento anatómico, rostros naturalistas y cabellos trabajados mechón a mechón. Sobre las pilastras se sitúan también dos espejos cóncavos negros que albergan otros símbolos de la pasión, unidos entre sí por una cinta. En la cara externa de las pilastras se

dispone una voluta y un motivo de “c” con elementos vegetales entrelazados, cintas negras y rocalla aún no muy menuda.

La hornacina que acoge la imagen de la Virgen de los Dolores se remata con un arco de perfil estrecho sobre el que se dispone una pequeña cúpula casetonada y decorada con cabezas de querubines. Dos motivos de volutas en forma de espiga llevan a una cabeza de querubín que enlazan con una cartela sostenido por dos ángeles tenantes que reposan sobre una cornisa de remate del retablo.

El entablamento, conformado por una sucesión de boces, se eleva ligeramente peraltado quebrándose hacia la mitad, rehundiéndose así la parte central del mismo. Culminándolo se sitúa una gran tarja con un corazón inflamado atravesado por un puñal y coronado de espinas, que enfatiza la temática del retablo.



Sobre el inicio recto del entablamento se disponen dos ángeles vestidos con túnica de pliegues quebrados y metálicos que portaban, probablemente los dos, una columna, aunque el ángel de la epístola perdió su atributo. Su calidad plástica está en consonancia con los ángeles tenantes de las pilastras.

La estructura se remata en el vértice superior con una cornisa totalmente quebrada de la que tan sólo restan tres tramos: dos laterales y uno central. Éste culmina con una tarja de tres querubines flanqueada por dos pináculos cuadrangulares.

La visión de conjunto del retablo semeja un escenario en el que la sensación de movimiento, con los múltiples avances y retrocesos de los diversos elementos estructurales, es muy intensa, efecto acentuado por la presencia de ángeles sobre las pilastras. En ese sentido, está haciendo referencia a estructuras del tipo del retablo del Santo Cristo de *Conxo* (1735, Manuel de Leis)<sup>148</sup>.

El retablo, realizado en 1759, sigue una estructura de cuerpo único con una clara tendencia vertical y gran dinamismo en sus trazas a causa del avance y retroceso de las pilastras, quebramiento del entablamento, disposiciones contrapuestas de los ángeles tenantes que se recuestan sobre el entablamento,... El amplio repertorio de elementos decorativos empleado comprende elementos vegetales de volutas, motivos en “c”, rocalla, espejos convexos, tarjas y cintas dispuestos por todo el retablo decorando abundantemente la estructura según los presupuestos rococó.

### 13. - RETABLO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Localización:** se sitúa en el muro del evangelio de la nave principal de la iglesia.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1760.



<sup>148</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Simón Rodríguez...*, p. 81.



**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

Tipología: retablo tabernáculo.

Planta: movida.

Medidas: 343 cm.

Material: madera policromada.

Policromía: predominan los ocre y verdes imitando jaspes.

Relación con el entorno: está apoyado en el muro lateral del evangelio de la iglesia

Conservación y restauración: aunque tienen un aspecto general bueno, observamos, además de la suciedad habitual, gruesas capas de barniz que oscurecen la policromía que es la original.

**Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: preside el retablo una imagen de la Inmaculada Concepción en la hornacina del cuerpo principal. En las calles laterales se sitúan San Ramón, en el evangelio, y Santiago peregrino, en la epístola. En el ático Santa Clara de Asís ocupa la hornacina central y está flanqueada por San Eleuterio en el evangelio y San Andrés en la epístola respectivamente.

Disposición primitiva de las imágenes: las imágenes del ático y el Santiago Apóstol responden a una cronología aproximada a la fecha de realización del retablo. No así la imagen de la Inmaculada Concepción que es una pieza datable en el primer tercio del siglo XX, ni la imagen de San Ramón que es un poco posterior a la fecha del retablo. Pero tenemos constancia documental de otras imágenes para este retablo.

Programa iconográfico: no está claro cuál podría ser el hilo conductor iconográficamente del retablo aunque la relación entre la Virgen Inmaculada y Santiago está clara. Si atendemos a testimonios como el de Fray Nicolás de la

Iglesia: “Desde la predicación de Santiago se celebra en España la fiesta de la Inmaculada”<sup>149</sup> o a la leyenda que recogía Folgar de la Calle “*Conceptionis hinc diem Jacobus Hispanos docet et predicat, in ceteris ab omni labe liberiam M. Max in Hymn*” es decir “Santiago desde aquí enseña a los hispanos el momento de la Concepción y predica a los demás como libre de toda mancha a María Majestad en el Himno”<sup>150</sup>.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge varias partidas en las que se refleja la obra del altar y la tarima pero además constan varias partidas por tablas y ganchos a Isidro López y Juan Canosa para sentar el retablo en una partida de 1760<sup>151</sup>. Además, la similitud con el retablo de la Virgen del Carmen de la misma iglesia, hace imprescindible relacionarlo con aquel para el que estaría marcando un modelo. Aquí las trazas están mejor resueltas, la sensación de movimiento y ruptura del ritmo en la calle central es mucho más creíble y los motivos decorativos de placas resultan más plásticos y mejor resueltos.

A su vez estos cuerpos se dividen en tres calles separadas por pilastras cajeadas de capitel compuesto, división que se mantiene incluso en el ático. En el cuerpo principal, la calle central está ocupada por una gran hornacina que alberga la imagen de la Inmaculada Concepción mientras las laterales albergan las imágenes de San Ramón, en el evangelio, y Santiago peregrino en la epístola, las dos en una hornacina de escaso desarrollo vertical que ocupa sólo la mitad de la calle.

El retablo carece de pedestal y se organiza en dos cuerpos: uno principal

---

<sup>149</sup> DE LA IGLESIA, FRAY NICOLÁS: *Flores de Miraflores. Hieroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras Verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora Nuestra*, Burgos, 1659, fº 7.

<sup>150</sup> FOLGAR DE LA CALLE, Mª C.: *Capilla del Cristo de Burgos. Catedral de Santiago de Compostela*, Fundación Argentaria, Madrid, 1998, p. 32.

<sup>151</sup> 1760. "Item otros cinquenta reales que se pagaron a dicho Isidro López por diez días que de oficio de carpintero ocupó en hazer dicha mesa de Altar y tarima". "Assimismo es data setenta y cinco reales vellón que se pagaron a Juan de Canosa herrero por la clabazon fijas y ganchos con que se sentó dicho retablo". Libro de Cuentas de la Congregación de los Dolores. 1757, fº 6 rº-vº.

dividido en tres calles por pilastras cajeadas con decoración de placas. que alberga tres hornacinas y un ático de cornisa quebrada y perfil mixtilíneo.

El elevado cuerpo principal está dividido en tres calles: la central, más amplia que las laterales, alberga la imagen de la Virgen Inmaculada en una hornacina enmarcada por pilastras cajeadas de capitel compuesto, bajo el que cuelga un motivo de placa geométrico que se prolonga hasta rematar en un minúsculo círculo. Sobre el arco de medio punto de la hornacina dos molduras ascienden para albergar otro motivo de placa.

Las calles laterales acogen una hornacina en el extremo inferior configurada a partir de un elevado plinto, decorado también con motivos de placas, sobre el que se dispone la escultura y, a sus lados, dos estrechas pilastras lisas sirven de apoyo a un arco de medio punto. Sobre él se eleva un paño decorado de nuevo con motivos de placas abstractos que se yuxtaponen unos a otros. En los dos extremos del retablo se sitúa otra pilastra de la misma factura que las que flanquean la calle central.

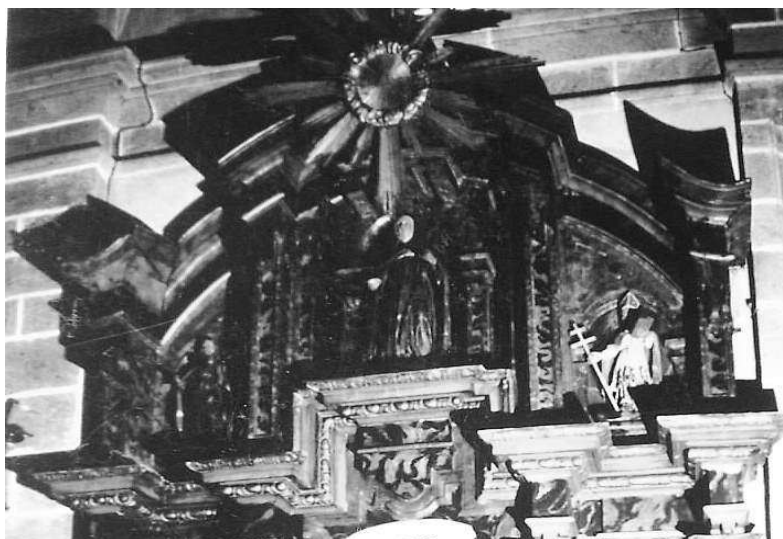
Sobre cada uno de los capiteles se dispone una placa y, sobre ésta, un dado configurando una sucesión de volúmenes inestables que recuerda al juego de capitel, cilindro y placa del retablo mayor de la iglesia de la *Compañía* (Simón Rodríguez, 1727)<sup>152</sup>. El entablamento está compuesto por un listel liso situado entre dos bocelos ornamentados, el inferior decorado con motivos de ovas que evolucionan a formas de espejos convexos rococó en las calles laterales, y el superior con decoración vegetal. Se presenta totalmente quebrado, elevándose en la calle central hasta invadir el ático, solución documentada por vez primera en los *retablos de La Virgen de la O* en la iglesia de San Paio de *Antealtares* (Santiago de Compostela) y el de San Antonio de *Herbón* (Padrón)<sup>153</sup>, los dos del año 1708 y muy utilizada por Simón Rodríguez en sus retablos: por ejemplo en los

---

Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental ...*, p. 29-30.

<sup>152</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Simón Rodríguez...*, p. 81.

retablos de San Luis Gonzaga y San Francisco de Borja (circa 1730) de la *iglesia de la Compañía* o en los retablos laterales de la capilla del Cristo de Conxo (1735)<sup>154</sup>.



El ático se articula en tres calles, con pilastras cajeadas sin capitel y motivos de placas como soporte, hornacinas con menor efecto de profundidad pero con motivos de placas presentes en su ornamentación y una sensación de movimiento perfectamente lograda en toda la estructura. La calle central subraya este efecto ya que, sobre el arco de medio punto se sitúa una estructura a modo de gran motivo de placa que avanza volando sobre la imagen de Santa Teresa, solución muy utilizada por Simón Rodríguez y que en el retablo mayor de la iglesia de la *Compañía* (1727)<sup>155</sup> tuvo su máximo esplendor. La estructura aparece coronada por una corona de nubes que alberga un tetragrámaton en su interior y que desprende haces de rayos, sobre la dinámica cornisa de perfil mixtilíneo.

De nuevo y como se realizará después en el retablo del Carmen, la

---

<sup>153</sup> LÓPEZ VAZQUEZ, J. M.: Inventariado y catalogación, p. 58.

<sup>154</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Simón Rodríguez...*, p. 98-101.

<sup>155</sup> IBIDEM, p. 76 y ss.

decoración vegetal se sustituye aquí por motivos de placas que ocupan la base de las hornacinas y los acodamientos de sus marcos, las pilastras y la parte superior de la hornacina central del cuerpo principal.

El retablo responde a una cronología de la segunda mitad del siglo XVIII, circa 1760, influenciado por Simón Rodríguez en elementos tales como: ausencia de banco, tensión vertical de la calle central que desborda la altura del propio retablo, entablamento quebrado que invade plenamente el ático, una única hornacina en cada calle, el movimiento en planta sobre todo de la calle central del ático resuelta de un modo muy creíble, con la superposición de voladizos sobresalientes y decoración de motivos de placas de cierta calidad. En cierto modo estamos viendo aquí influencias de modelos italianizantes o incluso del arte portugués.

#### **14. - RETABLO DE LA VIRGEN DEL CARMEN.**

**IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Localización:** se sitúa en el muro de la epístola de la nave principal de la iglesia.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1766.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo tabernáculo.

**Planta:** movida.

**Medidas:** 343 cm.

**Material:** madera policromada.



Policromía: predominan los ocre y verdes imitando jaspes.

Relación con el entorno: está apoyado en el muro lateral de la epístola de la iglesia.

Conservación y restauración: en buen estado. Acusa excesivas capas de barniz.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: preside el retablo la Virgen del Carmen en la hornacina central del cuerpo principal y en las calles laterales se sitúan San Antonio en el evangelio y San José en la epístola. En el ático se dispone San Alberto de Vercelli en la calle central y en las calles laterales San Franco en el evangelio y San Juan Bautista en la epístola respectivamente.

Disposición primitiva de las imágenes: sólo las imágenes del ático del retablo son contemporáneas al retablo siendo de factura posterior la Virgen del Carmen, San Antonio y San José.

Programa iconográfico: está alterado ya que las imágenes del cuerpo principal no son las originales. Únicamente en el ático hay una unidad iconográfica con la presencia de San Alberto de Vercelli y San Franco, santos carmelitas, y San Juan que está enfatizando el papel de intercesión frente a la Muerte que, de por sí, se le reconoce a la Virgen del Carmen. La presencia de San José se justifica por ser el santo carmelita por excelencia mientras a San Antonio se le reconoce también un importante papel de rescatador de Ánimas, entre otros.

**Análisis estilístico:** sabemos por la documentación que este retablo existía en el año 1766 en el que se costea una composición del mismo<sup>156</sup>. Estructuralmente presenta la novedad de suprimir el banco, aunque se le añadió posteriormente una estructura a modo de peana con motivos decorativos similares a los del retablo de la Virgen del Carmen, probablemente cuando se realizó esta

---

<sup>156</sup> 1766-1767. “*Mas Doze reales y medio de la compocisión del Altar del Carmen*”. Libro de la Fábrica de San Jorge de Buria. 1738, fº 75 rº. (Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 31.

escultura. Sobre dos boteles corridos, se eleva un gran cuerpo principal dividido en tres calles por pilastras cajeadas con decoración de placas, y un ático de cornisa quebrada y perfil mixtilíneo separado de aquel por un entablamento partido. Se están repitiendo las trazas del retablo de la Inmaculada de la misma Iglesia.

El cuerpo principal alcanza una gran altura y alberga tres calles: la central, más amplia que las laterales, alberga la imagen de la Virgen del Carmen en una hornacina flanqueada por dos pilastras cajeadas de capitel compuesto. En el sumóscapo de la pilastra se dispone un motivo de placa geométrico de vigoroso resalte que se prolonga hasta rematar en un minúsculo círculo en su extremo, y el mismo motivo pero esta vez sin prolongación, se sitúa sobre el arco de medio punto de la hornacina.

Las calles laterales acogen otra elevada hornacina que se eleva sobre un plinto decorado con motivos de placas yuxtapuestas y están también flanqueadas por pilastras de la misma factura: cajeadas, de capitel compuesto y rematadas en un pequeño círculo.

Sobre cada uno de los capiteles se dispone una placa y, a su vez sobre ésta, un dado, siendo esta estructura la que sirve de apoyo al entablamento, sustituyendo al arquitrabe. Esta sucesión de volúmenes inestables nos recuerda al juego de capitel, cilindro y placa del retablo mayor de la iglesia de la *Compañía* (Simón Rodríguez, 1727)<sup>157</sup>. El entablamento se configura a partir de un listel liso situado entre dos boteles ornamentados -el inferior con motivos de ovas y el superior con decoración vegetal- y no sigue un desarrollo lineal sino que se quiebra sucesivamente llegando a elevarse ligeramente en la calle central para invadir el ático (solución está documentada por vez primera en los retablos de la Virgen de la O en la iglesia de San Paio de *Antealtares* (Santiago de

---

<sup>157</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Simón Rodríguez*, p. 81.

Compostela) y el de *San Antonio de Herbón* (Padrón) ambos del año 1708<sup>158</sup>) al tiempo que se adelanta, generando sensación de movimiento e inestabilidad. Este esquema va a ser muy utilizado por Simón Rodríguez en su obra retablística, por ejemplo en los retablos de San Luis Gonzaga y San Francisco de Borja (Circa 1730) que realiza para la iglesia de la *Compañía* o en los retablos laterales de la capilla del Cristo de *Conxo* (1735)<sup>159</sup>.

El ático repite la misma organización que el cuerpo principal: tres calles, pilastras cajeadas con motivos de placas como soporte (aunque aquí ya sin capitel), hornacinas compuestas por otras dos pilastras cajeadas, sin capitel, con un motivo de placa abstracto en el sumóscapo que sostiene un arco de medio punto. Se logra una sensación de movimiento sobre todo en la calle central donde, sobre el arco de medio punto, se sitúa una estructura a modo de gran motivo de placa que avanza volante sobre la imagen de Santa Teresa, recurso muy utilizado por Simón Rodríguez y que en el retablo mayor de la iglesia de la *Compañía* (1727)<sup>160</sup> tuvo su máximo esplendor. La cornisa, de perfil mixtilíneo, carece por completo de decoración y sufre interrupciones en su desarrollo, quebrándose suavemente sus curvas. La estructura aparece rematada por una corona de nubes que alberga un triángulo con el tetragrámaton en su interior y que desprende haces angulares de rayos de luz.

La decoración vegetal tan característica de las estructuras retablísticas del barroco pleno, se sustituye aquí por motivos de placas que ocupan toda la superficie del retablo tanto en el cuerpo principal como en el ático: en la base de las hornacinas de las calles laterales, en los acodamientos de sus marcos, en el sumóscapo de las pilastras y sobre la hornacina central del cuerpo principal.

El retablo responde a una cronología de la segunda mitad del siglo XVIII y acusa influencias del maestro Simón Rodríguez y de los arquitectos del barroco

---

<sup>158</sup> LÓPEZ VAZQUEZ, J. M.: Inventariado y catalogación, p. 58.

<sup>159</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Simón Rodríguez*, ... p. 99-101.



compostelano en la ausencia de banco, la tensión vertical de la calle central que desborda la altura del propio retablo, el entablamento quebrado que invade plenamente el ático, una única hornacina en cada calle, el movimiento en planta sobre todo de la calle central del ático con la superposición de voladizos sobresalientes y la decoración de motivos de placas vigorosas que combinan formas geométricas y abstractas, elementos que en este momento se están utilizando tardíamente.

---

<sup>160</sup> IBIDEM, p. 76 y ss.

## A. I. RETABLOS BARROCOS

### A. I. 3. De estípites

OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Retablo Mayor de San Pedro de Coucieiro	Circa 1722. Policromado: 1754. Barroco	Thomas de Villarino
Baldaqüino de la Virgen de la Barca del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1756. Barroco	Juan Antonio Domínguez. Dorador: Gregorio Mallón

## 15.- RETABLO MAYOR

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Localización:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia adaptado perfectamente al arco de la bóveda.

**Autor:** Thomas de Villarino.

**Cronología:** circa 1722.

**Pintura:** 1754.

**Estilo:** barroco.

#### Ficha técnica

Tipología: retablo sacramental.

Planta: muy movida.

Medidas: 420 cm.

Material: madera policromada.



**Policromía:** predominan los dorados y plateados de los elementos decorativos y los azules del fondo de las hornacinas, repintes posteriores.

**Relación con el entorno:** se adapta al muro de la capilla mayor.

**Conservación y restauración:** presenta buen estado de conservación mostrando oxidación en algunos clavos de sujeción de la estructura además de la presencia de una capa de suciedad superficial donde la mayor problemática está en la imaginería, que presenta importantes faltas de policromía.

#### Iconografía:

**Disposición actual de las imágenes:** el retablo está presidido por San Pedro, patrón de la iglesia, que ocupa la hornacina central del ático. En el cuerpo principal se sitúan Santa Marina en el evangelio y San Antonio en la epístola flanqueando la custodia. Ya en el ático, en las calles laterales, se sitúan San Miguel Arcángel en el evangelio y San Roque en la epístola.

Disposición primitiva de las imágenes: el retablo estaba presidido por una imagen de San Pedro que fue sustituida por la actual, después de realizado el retablo, en el año 1741 según se indica en la documentación<sup>161</sup>. Lo mismo sucede con la imagen de San Miguel Arcángel realizada en el año 1804 en Santiago<sup>162</sup> y que sustituye a una más vieja que estaba en el mismo sitio que la actual. En cuanto a las imágenes de Santa Marina del primer tercio del siglo XX y la de la Virgen del Espino, no sabemos si sustituyen a otras de la misma advocación o no. Tan sólo las imágenes de San Roque y San Antonio de Padua son coetáneas a la realización del retablo.

Programa iconográfico: el retablo está dedicado a San Pedro apóstol que ejerce el patronato de la Iglesia Católica y es su primer sacerdote. Lo acompaña San Miguel Arcángel que es el santo *psicopompo* (es decir: el que lleva las almas de los muertos que serán pesadas el día del Juicio Final), aunque también tiene un importante papel contrarreformista de defensa de la Iglesia Católica ante las herejías protestantes<sup>163</sup>.

La coexistencia de San Roque y San Antonio de Padua en el mismo retablo es muy habitual en las parroquias gallegas por tener en común su poder taumáturgico: San Roque sustituye a San Sebastián como abogado de la peste a partir de 1517 mientras San Antonio, además de su poder para curar enfermedades, adquiere en Galicia popularidad fundamentalmente por su carácter de rescatador de almas del purgatorio<sup>164</sup>. En este punto, la relación con San Miguel es evidente. Finalmente la presencia de Santa Marina en el retablo se explica por el intenso culto existente en la propia parroquia de Coucieiro a esta santa<sup>165</sup>, existiendo un santuario dedicado a ella. Culmina el retablo una tarja que porta la paloma del Espíritu Santo sostenida por dos ángeles que está haciendo referencia a la Iglesia en clara relación con San Pedro.

---

<sup>161</sup> Véase p. 585 de este trabajo.

<sup>162</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 189.

<sup>163</sup> REAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia*, I, vol. 1, p. 71-72.

<sup>164</sup> Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: "La expresión artística de la devoción"..., p. 282.

<sup>165</sup> Sobre el culto a Santa Marina en esta parroquia véase VILAR, M.: "Festa e identidade nunha parroquia de Nemancos" en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XLII, nº 107, 1995, p. 453-455.

**Análisis estilístico:** en la visita pastoral realizada en 1720 se manda realizar un retablo para ocupar el altar mayor, por estar el existente “indecente”<sup>166</sup>, así como los retablos laterales. La primera noticia que rastreamos sobre su realización es una cita de 1722 en la que se recoge el gasto de 36 reales “para los hombres que trajeron el retablo”<sup>167</sup>. En la siguiente cita de 1733 se apunta el pago de un total de 463 reales y medio de vellón al escultor con el que se había contratado el retablo, que se dice fue Thomas Villarino<sup>168</sup>. Parece ser que hubo algún tipo de litigio entre la fábrica de la iglesia y el escultor según se recoge en la documentación debido a que el escultor pretendía “cobrar más que los 2500 reales en que se había ajustado”<sup>169</sup>; este dato nos ofrece la posibilidad de conocer la cantidad en la que se había contratado el retablo inicialmente. Otras citas recogen pequeños pagos de obras relacionadas con el retablo (pedestal, mesa de altar y tarima de los pies) a cargo de Pedro Caramés y Antonio Muiño<sup>170</sup>. Pero no será hasta el año 1738 cuando se finalice el retablo al añadirse la custodia, diez florones con sus serafines que se situaron en los estípites y tres florones grandes con sus conchas para la cornisa del retablo, pagándose por todo ello 856 reales y 20 maravedíes<sup>171</sup>. En la visita de 1741 se ordena que sea dorado<sup>172</sup> pero no se puede llevar a cabo el mandato hasta 1754, ajustándose en la cantidad de 2400 reales<sup>173</sup> con un pintor cuya identidad no se muestra en la documentación. Fue repintado en 1913 por Cándido Garabal y en 1963 por José Rodríguez<sup>174</sup>.

El retablo se organiza en una estructura de superposición de cuerpos: un banco estrecho escasamente decorado salvo en los netos donde se apoyan los soportes del cuerpo principal, en los que se sitúa un motivo de placas del que penden motivos de decoración vegetal.

---

<sup>166</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 186.

<sup>167</sup> IBIDEM, p. 187.

<sup>168</sup> IBIDEM.

<sup>169</sup> IBIDEM.

<sup>170</sup> IBIDEM, p. 188.

<sup>171</sup> IBIDEM.

<sup>172</sup> IBIDEM, p. 195.

<sup>173</sup> IBIDEM.

<sup>174</sup> IBIDEM, p. 200.

El cuerpo principal está dividido en tres calles por medio de la combinación de dos soportes: estípite y pilastra. La generalización del uso del estípite se retrasa hasta los años finales de la década de los años 30 del siglo XVIII siendo utilizado por Fernando de Casas, de modo excepcional, en el Tabernáculo del Retablo Mayor de *San Martín Pinario* en 1730<sup>175</sup>. El estípite, de capitel compuesto, estaba decorado en un primer momento con motivos de estrías embutidas y, posteriormente en 1738, se le añaden como motivo



Detalle del Sagrario del Retablo

decorativo cabezas de querubines alados en la moldura superior: tres en los dos soportes centrales y dos en los estípites de los extremos, es decir: un total de diez florones con sus serafines. Por su parte, la estructura piramidal invertida está cajeadada y decorada con sartas de frutos de pequeño tamaño. En cuanto a la pilastra aparece decorada con un motivo de placa geométrico del que arranca una decoración vegetal menuda.

La calle central destaca sobre las laterales, como es característico en época barroca, y está conformada por dos pilastras que flanquean una hornacina cuya función es albergar una custodia y sagrario datados, al igual que los querubines de los estípites, en 1738, tal como se ha señalado. Para la estructura del sagrario se utiliza también como soporte el estípite, aunque ahora la moldura superior está decorada, no con cabezas de querubines sino con motivos de volutas y la parte troncocónica, con motivos de rosetas unidos con cintas rizadas. El frontal del sagrario está decorado con una doble orla de pequeñas tarjas y motivos vegetales de escaso relieve y la puerta del sagrario contiene la escena del Sacrificio de Isaac en el momento de ser detenido Abraham por el ángel en nombre del Señor,

<sup>175</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: Inventariado y catalogación... p. 61.

tal como recogen las Escrituras<sup>176</sup>, con una clara alusión a la Eucaristía. La custodia, en nivel decreciente sobre el sagrario, se configura como un templete con un arco de medio punto que alberga una imagen de la Virgen del Espino muy posterior a la fecha de realización tanto del retablo como del expositor. Está flanqueado por estípites de capitel compuesto, decoración arrocallada en la moldura superior y motivos vegetales muy menudos en la estructura troncocónica.

La hornacina central consta de un arco de medio punto apoyado sobre dos pilastras y supera la línea de imposta del entablamento, invadiendo el espacio de la calle central del ático; se subraya así el ritmo vertical de la calle central que contrasta con el ritmo horizontal de la estructura del retablo.

En las calles laterales se sitúa una hornacina de arco de medio punto flanqueado por estípites y decorado con motivos vegetales muy menudos y voluminosos que recorren el arco cayendo después en forma de sarta de frutos a lo largo de las pilastras en las que se apoyan los arcos; los acodamientos de éstos se decoran con motivos florales. Culmina la estructura de la hornacina una vigorosa tarja compuesta por dos motivos de “c” enfrentados, decorados con motivos vegetales y una cabeza de querubín entre ambas.

El entablamento que divide el cuerpo principal del ático no es lineal pues se quiebra ascendiendo en la calle central hacia el ático, repitiendo la solución documentada por vez primera en los retablos de La Virgen de la O en la iglesia de San Paio de *Antealtares* (Santiago de Compostela) y el de San Antonio de *Herbón* ambos del año 1708<sup>177</sup>.

El ático repite la división en calles del cuerpo principal aunque aquí desaparece el estípite, utilizándose ahora una sucesión de pilastras cajeadas como elemento sustentante. Se apoyan en netos decorados con volutas vegetales

---

<sup>176</sup> “Entonces le llamo el Ángel de Yaveh desde los cielos diciendo: “¡Abraham, Abraham!”. El dijo: “Heme aquí”. Dijo el Ángel: “No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que tú eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único”. Gn. 22, 11-12. Biblia.

<sup>177</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Inventariado y catalogación...”, p. 58.

verticales y alternan tres tipos diferentes de decoración: las interiores están recorridas por una sarta de elementos vegetales menudos pero volumétricos, a continuación la decoración se hace más espesa y orgánica a base de motivos de “c” enfrentados, motivos geométricos abstractos y frutos y, finalmente, en las



Detalle de los ángeles tenantes que portan la mitra, la tiara y las cruces de triple

pilastras más exteriores aparece como nuevo motivo ornamental un espejo cóncavo envuelto en una tarja vegetal que apunta ya hacia formas rococó. En estas últimas pilastras se utiliza el recurso de afilarlas en la parte inferior de modo que parece tener forma de estípite. Sobre las pilastras interiores se disponen dos angelotes que portan distintos atributos de San

Pedro y completan la iconografía de la imagen del santo: una mitra y una tiara troncocónica además de la cruz de triple crucero que portan cada uno de ellos.

La calle central alberga una hornacina en la que se sitúa la imagen de San Pedro, patrón de la Iglesia, configurado como un arco de medio punto inscrito en una orla rectangular de una doble tarja entrelazada entre sí y configurada con motivos de “c”. De nuevo los acodamientos del arco de medio punto están decorados con un elemento floral. Las calles laterales están ocupadas por sencillas hornacinas en las que se sitúan el Arcángel San Miguel, en el evangelio, y San Roque en la epístola y que aparecen decorados con una filigrana compuesta por motivos de “c” enfrentadas, muy planas y carentes de volumen, de escasa calidad plástica.

Cierra el retablo una cornisa quebrada que rompe la regularidad del semicírculo de la bóveda adelantándose en el arranque de la misma y a la altura de los soportes. Este quebramiento del perfil de la cornisa se inicia ya en el Retablo de la Virgen del Rosario en *Santo Domingo de la Coruña* (1688) obra de Alonso González y en Santiago en el Retablo de la Capilla de San Andrés de la



*Catedral de Santiago* (1707). Sin embargo, el hecho de que la cornisa avance tímidamente sobre la calle central del ático está apuntando a estructuras del tipo del Retablo de San Toribio de Mogrovexo en la iglesia de la *Compañía de Santiago* (Leis, 1747), mientras la enorme tarja -que corona la composición- avanza ya casi por el techo de la capilla, recordándonos los voladizos de las estructuras retablísticas de Simón Rodríguez.

Como remate del retablo se sitúa una gran tarja de vigoroso volumen con una paloma de alas abiertas sobre un sol radiante que simboliza el Espíritu Santo y está sostenida por una pareja de ángeles tenantes, motivo éste muy utilizado por Miguel de Romay en sus etapas de formación y madurez, antes de su colaboración con Casas en 1721<sup>178</sup>. Los ángeles reposan sobre una voluta en forma de “c” y sostienen con las dos manos la paloma, sobre la que se sitúa un florón que sirve de remate a la misma, en el extremo superior.



Detalle de la tarja del Espíritu Santo que culmina el ático del Retablo

La decoración del retablo se completa con la incorporación, en 1738, de “dos florones grandes con sus conchas para la fachada del Retablo, un florón grande de co[...]a de cinco quartas y media de alto para el rremate del Retablo”<sup>179</sup> para adornar así la cornisa. Las dos volumétricas tarjas de los extremos superan ampliamente el marco arquitectónico y están conformadas por una cabeza de querubín alado de dulce rostro que logra una gran expresividad (mirada elevada, carnaduras muy marcadas en los pómulos y cabellos con un buen tratamiento lumínico de cada mechón) y calidad técnica, rodeada con volutas y motivos vegetales y coronada con un motivo de concha de vieira recogida entre otras dos volutas. El modelo que están siguiendo es el establecido por Fernando de Casas en el Retablo de la Virgen del Pilar de la *Catedral de Santiago* realizado en 1721, aunque Miguel de Romay ya lo había utilizado por vez primera en el plinto del

<sup>178</sup> Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Inventariado y catalogación...”, p. 59.

<sup>179</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 188.

ático del Retablo mayor de *Iria Flavia* (1714)<sup>180</sup> . Por su parte, la tarja que corona la calle central del ático y sobre la que se apoya, a su vez, la tarja con ángeles tenantes, se conforma con una masa de elementos acantiformes que rodean una concha de vieira, aunque aquí sin querubín, motivo que aparece plenamente formado en el Retablo de la Virgen del Rosario de San Paio de *Antealtares* (1712).

El hecho de que estén datadas las intervenciones realizadas en el retablo nos ayuda a establecer la historia constructiva del mismo y a hacernos una idea de cómo era la concepción original del mismo. Aunque el retablo tiende a la horizontalidad en su estructura de superposición de cuerpos divididos en calles por medio de estípites, muestra cierta tendencia a la verticalidad ya que la calle central invade el espacio del ático quebrándose el entablamento. El movimiento de la estructura genera un juego de contrastes lumínicos y el tipo de decoración empleada está tomando los repertorios de Fernando de Casas, aunque la resolución aquí sea menos plástica y orgánica pero manteniendo su carácter naturalista: motivos acantiformes, pequeñas tarjas, motivos de “c” enfrentados, sargas de motivos vegetales y frutos, etc... y de Simón Rodríguez, sobre todo en los motivos de placas que aquí pierden vigor y fuerza.

## **16.- BALDAQUINO DE LA VIRGEN DE LA BARCA SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA**

**Localización:** en la sacristía del santuario de Nuestra Señora de la Barca (Muxía).

**Autor:** Juan Antonio Domínguez.

**Dorador:** Gregorio Mallón.

**Cronología:** 1756.

**Estilo:** barroco.

---

<sup>180</sup> Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Inventariado y catalogación...”, p. 59.

## Ficha técnica

Tipología: anda procesional.



Planta: escasamente movida.

Medidas: 170 x 74 cm.

Material: madera policromada.

Policromía: se mezclan colores rojos, blancos y verdes junto con dorados de los motivos ornamentales junto con dorados de los motivos ornamentales.

Relación con el entorno. -

Conservación y restauración: presenta buen estado de conservación con acumulación de alguna suciedad.

### Iconografía:

Disposición actual de las imágenes: el apóstol Santiago vestido de peregrino está

arrodillado delante de la Virgen de la Barca, que lleva al Niño en los brazos.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma.

Programa iconográfico: el grupo representa el momento de la leyenda en que la Virgen se aparece a Santiago Apóstol que se arrodilla elevando la mirada hacia ella.

**Análisis estilístico:** la pieza costó un total de novecientos reales que se pagaron por la madera y la realización al escultor Juan Antonio Domínguez alrededor del año 1756<sup>181</sup>. En el mes de agosto de ese mismo año, el pintor y dorador de Santiago Gregorio Mallón, cobraba la cantidad de mil cien reales por el dorado de la pieza<sup>182</sup>.

El baldaquino se concibe a modo de camarín abierto conformado por una estructura cuadrangular sostenida por cuatro estípites y cubierta con un techo en

<sup>181</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 314.

<sup>182</sup> IBIDEM.

forma de cúpula sólo esbozada con sus cimbras. En el interior se sitúan las imágenes de Santiago peregrino y la Virgen con el Niño dentro de la barca.

La estructura parte de una base cuadrangular compuesta por cuatro frontales decorados cada uno con motivos de volutas y elementos vegetales y, pendiendo del marco superior del frontal, se sitúa una cabeza de querubín. En los extremos de la estructura se disponen cuatro netos cajeados con un motivo vegetal sobre los que se apoyan otros tantos estípites. Fernando de Casas utiliza este soporte en el Tabernáculo del Retablo Mayor de *San Martín Pinario* en 1730 aunque su uso no se generaliza hasta los años finales de la década de los años 30 del siglo XVIII<sup>183</sup>. El tipo de estípite que se utiliza aquí está compuesto por una estructura de pirámide invertida de fuste cajeadado, con un motivo de placa en el sumóscapo, decorado con rosetas y elementos vegetales menudos que caen en forma de sartas de vegetales. Las molduras superiores del estípite superan el ancho del fuste de la pirámide invertida y se conforman con un gran bocel decorado con motivos vegetales de factura plana que se sitúa entre dos escocias lisas. Un dado con decoración geométrica rehundida da paso al capitel compuesto sobre el otro dado que sustenta la cubrición. Ésta parece una cúpula conformada por medio de cimbras decoradas en su arranque con una vigorosa voluta en forma de “c” y, de nuevo, decoración muy menuda y plana hasta culminar en el vértice con una borla; cada estípite está rematado con un pináculo bulboso.

La estructura alberga una imagen de la Virgen de la Barca guiada en su nave por un ángel y con el apóstol Santiago arrodillado sobre una roca delante de ella, tal y como refleja la leyenda.

---

<sup>183</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Inventariado y catalogación... p. 61.

## A. I. RETABLOS BARROCOS

### A. I. 4. De columnas “panzudas”

OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas de San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido
Retablo Mayor de San Cipriano de Villastose	Circa 1770. Rococó	Desconocido
Retablo de Santiago Apóstol de San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro. Policromador: Bernardo Rodiño.

## 17.- RETABLO DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD Y ÁNIMAS IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO. MUXÍA

**Localización:** se sitúa en la capilla del evangelio del crucero de la iglesia.

**Autor:** desconocido.

**Donante:** Agustín Rosendo del Monte.

**Cronología:** circa 1743.

**Estilo:** barroco.

### Ficha técnica

**Tipología:** retablo  
hornacina.

**Planta:** muy movida.

**Medidas:** 402 cm.

**Material:** madera  
policromada.

**Policromía:** predominan  
los dorados, ocre, rojos y  
colores azules y verdes  
para los fondos.

**Relación con el entorno:**  
se adapta perfectamente  
al muro de la capilla a la que pertenece.

**Conservación y restauración:** se pueden apreciar bastantes pérdidas matéricas sobre todo en las imágenes, los querubines, los ángeles tenantes (algunos de ellos presentan importantes hendiduras en las extremidades) así como en toda la estructura del retablo. Además hay una evidente acumulación de suciedad sobre los diversos repintes que sufrió el retablo y pérdidas de policromía que acompañan a esas pérdidas matéricas ya señaladas. Está en bastante mal estado de conservación y necesita restauración.

**Iconografía:**



Disposición actual de las imágenes: el retablo está presidido por la Virgen de la Soledad situada en la hornacina central. En las calles laterales se sitúan san Juan Evangelista en el evangelio y san José en la epístola. En el ático, en la calle central, se sitúa San Agustín y, a ambos lados, Santo Domingo de Guzmán en el evangelio y San Francisco en la epístola. Culmina el retablo una tarja con la Santísima Trinidad. Ocupando todo el banco se dispone una tarja con las Ánimas y, en los soportes, varios ángeles tenantes.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma puesto que las imágenes son coetáneas al retablo.

Programa iconográfico: la Virgen de la Soledad, intercesora ante la muerte, está acompañada por San Juan y San José, a los que también se les reconoce ese poder intercesor. En el ático se representa a San Agustín, fundador de la orden de agustinos, relacionado con la Santísima Trinidad a cuyo misterio dedicó sus meditaciones. A sus lados se disponen Santo Domingo y San Francisco, también fundadores de sus respectivas órdenes dominica y franciscana.

**Análisis estilístico:** el retablo debió ser realizado años después de la construcción de la capilla realizada en 1743. Corrió con los gastos, tanto de la capilla como de sus bienes muebles, D. Agustín Rosendo del Monte que fue párroco de San Pedro de Coucieiro. En su partida de defunción, se recoge la cantidad que costó el retablo: tres mil trescientos reales, mientras que, por la pintura, pagó dos mil ochocientos reales<sup>184</sup>.



Detalle de una tarja querubín con decoración de los netos del Retablo

---

<sup>184</sup> Partida de defunción de Agustín Rosendo. Libro 1º de Defunciones de San Pedro de Coucieiro, fº 90 y ss. (Recogido en los apuntes de Manuel Canosa que fue párroco de Coucieiro).

El retablo se organiza en tres cuerpos que, a su vez, están compartimentados en otras tantas calles y se articula por medio de columnas panzudas, como elementos sustentantes, combinadas con pilastras.

El cuerpo principal se apoya en el banco en el cual los netos que sirven de apoyo a las columnas, avanzan sobresaliendo en planta, decorados con tarjas y querubines. Está profusamente decorado con un relieve-tarja que representa las Ánimas y ocupa toda la superficie. El cuerpo se divide en tres calles: la central acoge una gran hornacina de arco de medio punto que reposa sobre pilastras y acoge a la Virgen de la Soledad. Dos columnas panzudas decoradas con motivos de rocalla, sargas vegetales de elementos muy menudos y paños colgantes flanquean la calle y, sobre cada una de ellas, se dispone un ángel lamparario. Sobre el arco central, una pareja de ángeles porta una corona sobre la cabeza de la Virgen mientras, en el intradós, otros dos ángeles sujetan un corazón inflamado y coronado con espinas que está haciendo referencia a la Virgen de la Soledad. Además el programa se completa con otros ángeles que se disponen a ambos lados de la hornacina portando elementos referentes a la Pasión de Cristo. El ángel del lado del evangelio sostiene unas tenazas y el del lado de la epístola un martillo y clavos.

Las hornacinas laterales se conforman con arcos de medio punto cintados con bocales decorados con tarjetones, cuyos acodamientos se prolongan hasta el entablamento ornamentándose con una tarja-querubín. En los extremos, la estructura se flanquea también con columnas panzudas. La decoración de éstas,



▲ Detalle de uno de los ángeles que porta la corona de espinas y otro que sostiene martillo y clavos.

▼ Detalle de un ángel que sostiene las tenazas y otro que sostiene un candelabro.





repite el repertorio de las columnas de la calle central: elementos vegetales, sargas de frutos, rocalla, paños colgantes... además de los ya citados ángeles.

En el ático repite la misma organización del cuerpo principal y está separado de él por una moldura que viene a sustituir al entablamento. Se articula por medio de un doble soporte: columnas panzudas y pilastras totalmente recubiertas con decoración y ángeles que ahora se sitúan sobre las pilastras. La hornacina central se eleva hasta la cornisa enlazando con la tarja de la Santísima Trinidad y las dos estructuras avanzan al mismo tiempo, destacando en planta. En los extremos del ático se disponen dos hornacinas de estructura similar a las del cuerpo principal pero aquí van más allá de la calle, invadiendo el espacio de la cornisa. En el interior de la hornacina se sitúan estrechas peanas semicirculares que sobresalen en planta sobre las tarjas querubín y sirven de elemento de apoyo de la estructura. Finalmente, la cornisa quebrada está decorada con tarjas intensamente policromadas.

El retablo presenta como características principales un fuerte movimiento en planta producido por el avance de los elementos sustentantes y los netos del banco, quedándose las hornacinas retraídas, presencia de ángeles lampararios por toda la estructura en posiciones muy dinámicas que establecen diagonales contrapuestas respecto del retablo y rompen el ritmo de la estructura, la decoración muy recargada que recubre toda la superficie del mismo y la policromía que se utiliza para resaltar las partes tectónicas del mismo.

## **18.- RETABLO MAYOR**

### **IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE**

**Localización:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1770.

**Estilo:** rococó.

## Ficha técnica

Tipología: retablo sacramental.



Planta: muy movida.

Medidas: 393 cm.

Material: madera  
policromada.

Estructura: consta de tres cuerpos divididos, a su vez, en otras tantas calles. El banco estrecho aparece decorado tan sólo con cabezas de querubines. Sobre él se sitúa el cuerpo principal que se conforma por medio de tres calles,

separadas entre sí por columnas panzudas con decoración, que albergan una hornacina de arco de medio punto sustentado por pilastras. Un estrecho entablamento separa este cuerpo del ático en el que se sitúa una gran hornacina que repite la organización de las hornacinas del primer cuerpo, aunque aquí los soportes se cambian a pilastras. Una cornisa semicircular con elementos decorativos cierra la composición.

Relación con el entorno: se adapta a la capilla mayor de la iglesia.

Conservación y restauración: estructuralmente no presenta daños, pero en cuanto a la policromía está muy repintado acusando varias capas de pintura y barnices que deterioraron mucho la superficie.

### Iconografía.

Disposición actual de las imágenes: la hornacina central del retablo está ocupado hoy por un sagrario con una cruz de metal encima mientras, en las calles laterales se disponen las imágenes de Santo Domingo en la calle del evangelio y

el Sagrado Corazón de Jesús en la epístola. En el ático preside el retablo la imagen de San Cipriano.

Disposición primitiva de las imágenes: desconocida.

Programa iconográfico: sólo las imágenes de San Cipriano y Santo Domingo son coetáneas al retablo y desconocemos cual pudo ser su organización iconográfica inicial.

**Análisis estilístico:** el retablo se articula en tres cuerpos superpuestos divididos en calles y profusamente decorados. El pedestal está decorado con dos cabezas de querubines alados que se sitúan sobre un motivo de placa semicircular, coincidiendo con las peanas de las esculturas de las calles laterales del primer cuerpo, mientras en la calle central se sitúa un pequeño relieve que representa a San Cipriano sobre una masa de nubes.

Delante de la calle central y sobre la mesa del altar, se dispone un sagrario de metal que debió sustituir al original del retablo. Sobre el pedestal se sitúa el cuerpo principal muy amplio, organizado en tres calles separadas entre sí por columnas panzudas, de capitel compuesto y basa ática, decoradas con espejos convexos enmarcados por motivos acantiformes. Se completa la decoración con motivos vegetales muy menudos y de escasa organicidad combinados con cintas.

La hornacina central se eleva como un gran arco de triunfo: un arco de medio punto apoyado en pilastras decoradas con los mismos motivos que las columnas. En los acodamientos del arco se destacan motivos vegetales cajeados y en el vértice un motivo de placa avanza al mismo tiempo que el entablamento. En las calles laterales, las hornacinas siguen la misma estructura pero ya sin adelantarse, quedándose rehundidos respecto de la calle central lo que está generando una intensa sensación de movimiento y dinamismo. Son hornacinas de arco de medio punto sobre pilastras con decoración en relieve que imita volutas aunque solo esbozadas en los acodamientos y con una tarja querubín en el vértice del mismo, limitando ya con el entablamento, de desarrollo vertical y muy poco orgánicas.

En los extremos de este cuerpo principal y cerrando la estructura, se sitúan dos pilastras cajeadas con un motivo de placas colgantes en el sumóscapo y un motivo decorativo a modo de roseta plana en la mitad de la misma.

El entablamento, configurado por un listel situado entre dos molduras, se quiebra hasta en cuatro planos, avanzando paulatinamente hacia la calle central y, rompiendo el ritmo, sobre las columnas en los extremos, generándose así una lograda sensación de dinamismo. Sobre él se disponen dos ángeles tenantes que sostienen una lámpara moderna.

Este entablamento da paso al ático, estructura semicircular que alberga una única hornacina flanqueada por pilastras, que repiten la decoración de las columnas, y dos grandes volutas arrocalladas, que están retomando la tradición de Fernando de Casas. La hornacina es un arco de medio punto apoyado en pilastras que tienen como capitel un volumétrico motivo de placa llevando también decoración, ahora policromática, en los acodamientos del arco.

La cornisa que cierra la composición es semicircular y se quiebra también en varios planos. Está decorada con tres espejos convexos en forma de tarja rodeada de motivos vegetales. En el vértice se sitúa un tetragrámaton que preside el retablo y marca un eje vertical que se completa con una gran tarja situada en el mismo vértice pero del arco triunfal: de perfil sinuoso, decorada con motivos vegetales y albergando los atributos de San Cipriano -tiara papal, báculo y cruz de tres brazos- entre cabezas de querubines. Mientras, el intradós del arco, aparece recargado de decoración geométrica.

El retablo sigue los presupuestos de un barroco muy avanzado, ya rococó. Aquí todo es movimiento, se mantiene una estructura muy dinámica a partir del avance y retroceso de las calles y del contraste entre soportes: columnas panzudas, pilastras arquitectónicas y pilastras decorativas. Se completa con una decoración compuesta por cabezas de querubines, ángeles tenantes, motivos vegetales de rocalla que se enredan en las volutas del ático, espejos convexos en los soportes y decoración menuda salpicada por toda la superficie.

## 19.- RETABLO DE SANTIAGO APÓSTOL IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO. MUXÍA

**Localización:** se sitúa en la capilla sur del crucero de la iglesia.

**Autor:** Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro.

**Dorador:** Bernardo Rodino.

**Cronología:** circa 1774.

**Estilo:** rococó.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** muy movida.

**Medidas:** 402 cm.

**Material:** madera policromada.



**Policromía:** predominan los dorados, ocre, rojos y colores azules y verdes para los fondos.

**Relación con el entorno:** se adapta perfectamente al muro de la capilla.

**Conservación y restauración:** aunque estructuralmente no acusa daños importantes, sí hay que señalar las graves pérdidas matéricas y de preparación de los diversos elementos decorativos tanto vegetales como las tarjas querubín, pérdidas matéricas en todas las esculturas así como presencia de hendiduras importantes en las extremidades de los ángeles tenantes. En cuanto a la policromía, esas faltas matéricas llevan asociadas graves pérdidas policromáticas y la oxidación de los clavos de ensamblaje ha dado lugar a la aparición de manchas de óxido.

**Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: el retablo está presidido por la imagen de Santiago Apóstol sentado en su cátedra. En las hornacinas centrales se sitúan dos evangelistas: San Mateo y San Lucas. En el ático tres santos de la orden benedictina ocupan otras tantas hornacinas: Santa Escolástica en la central, San Benito en la calle del evangelio y San Mauro en la calle de la epístola. Una tarja que representa la Asunción de la Virgen culmina el retablo sobre la cornisa.



Detalle de un ángel tenante que sostiene un candelabro en la calle del evangelio del Retablo

Disposición primitiva de las imágenes: la misma.

Programa iconográfico: el retablo está dedicado al Apóstol Santiago que va acompañado por dos de los evangelistas, todos ellos fieles propagadores de la palabra de Dios. En el ático se representa al fundador de la Orden benedictina, San Benito y a su hermana Santa Escolástica, acompañados por San Mauro que era el fiel seguidor de San Benito. Por último, la Asunción de la Madre de Dios, culmina el programa simbolizando su triunfo.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado por los escultores de Noia Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro y costó tres mil ochocientos

cincuenta reales. El pintor Bernardo Rodiño cobró un total de dos mil setecientos reales por su pintura. En cuanto a la fecha de realización recurrimos de nuevo a la cronología en la que se realizó la capilla de Santiago, en 1774, patrocinada por Don Agustín Rosendo del Monte, para la que el retablo tuvo que ser encargado después<sup>185</sup>.

El retablo se organiza en tres cuerpos que, a su vez, están compartimentados en otras tantas calles. Los netos del banco están totalmente

<sup>185</sup> “ (...) edificó años más tarde, el sea en el año 1774, la capilla de Santiago Apóstol, la cual debió comenzar un año antes (...) El retablo de madera fue construido la continuación por los escultores Don Ignacio de Mendoza y Don Juan Antonio Fabeiro, vecinos de la villa de Noya, costó unos 3850 reales de vellón. Fue pintado y dorado por Don Bernardo Rudiño, vecino igualmente de Noya, cuya pintura costó 2700 reales de vellón”. La cita está tomada de la documentación copiada de de los libros de fábrica, algunos perdidos o incompletos, por Manuel Canosa, que fue párroco de Coucieiro.

decorados y sobre él se apoya el cuerpo principal en el que se sitúan tres calles divididas por columnas panzudas combinadas con pilastras en el ático. El entablamento está reducido a un estrecho listel que separa los dos cuerpos y el ático repite el mismo esquema que el cuerpo principal.

El retablo está repitiendo las trazas del Retablo de la Soledad, situado en la misma iglesia, y se articula por medio de los mismos soportes que aquel.

El cuerpo principal se apoya en el banco estructurado a partir de cuatro netos, que sostienen las columnas del cuerpo principal y están decorados con tarjas de querubines sobre motivos de placas las exteriores y tarjas con óvalos las interiores. En el arranque de las calles laterales se disponen también tarjas con motivos vegetales que quedan rehundidos respecto de los netos.

El cuerpo principal se divide en tres calles: la central acoge una gran hornacina de arco de medio punto que se apoya en pilastras decoradas con motivos vegetales de pequeñas tarjetas y que está casetonado. Dos columnas panzudas sirven de soporte para el ático flanqueando la calle y, aunque el retablo está profusamente decorado, se aprecia un cambio en la decoración respecto al Retablo de la Soledad, ya que ahora la decoración ya no es tan menuda (rocalla y elementos vegetales) sino que se va esquematizando y estilizando más, sobre todo las columnas panzudas que sirven de soporte y en las que se utilizan óvalos entre motivos vegetales, suprimiéndose los paños colgantes. Se repite la presencia de ángeles lampararios sobre las columnas y de dos ángeles que sujetan una gran cartela sobre la hornacina central encima de la cual se representa, en relieve, el escudo del Apóstol: un sepulcro con una vieira.



Detalle de los ángeles que sostienen la tarja con el sepulcro de Santiago Apóstol

Las hornacinas laterales se conforman con arcos de medio punto cintados con boteles decorados con tarjetones y, en los acodamientos, se disponen dos elementos vegetales entre los que se sitúa una tarja querubín coronada con un motivo de óvalo negro. Las cabezas de querubín están menos desarrolladas y muestran menor plasticidad, reduciéndose en tamaño considerablemente.



Detalle de los ángeles que sostienen estandartes con la cruz de Santiago y tarjas querubín del ático

En los extremos se disponen dos columnas panzudas más que ayudan a soportar el exiguo entablamento sobre el que se levanta el ático. Éste repite la estructura del cuerpo principal y está articulado por medio de un doble soporte: columnas panzudas situadas coincidiendo con la calle central y pilastras dispuestas sobre las columnas del primer cuerpo. La hornacina se culmina con un gran motivo de placas vegetales que termina en un arco de medio punto en su parte inferior, adaptándose a la forma de la hornacina, y situando en el intradós la paloma de Santa Escolástica.

El tipo de decoración se mantiene: tarjetones, motivos vegetales y óvalos sobre las columnas mientras los ángeles se sitúan sobre las pilastras. Esta vez son ángeles tenantes que llevan dos estandartes con la cruz de Santiago que sobrepasan la estructura del retablo.

El retablo está siguiendo las trazas del retablo de la Soledad, como se indicaba anteriormente, y, como aquel, logra una visión de conjunto del estilo



del Retablo del Santo Cristo de *Conxo* (1735, Manuel de Leis)<sup>186</sup>. Repite las características de movimiento en planta logrado por medio del avance y retroceso de las estructuras, presencia de ángeles lampararios y tenantes, articulación de la estructura con columnas panzudas en el primer cuerpo y combinación de las mismas con pilastras en el ático... y con una decoración una disposición muy similar pero más avanzada que aquel.

---

<sup>186</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Simón Rodríguez...*, p. 96.

## A. II. RETABLOS NEOCLÁSICOS

### A. II. 1. Tipología 1

OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Retablo Mayor de San Cristóbal de Carnés	1788. Policromía: 1823. Neoclásico	Francisco Castro Agudín
Retablo Mayor de San Pedro de Ponte do Porto	1800. Neoclásico	José Ferreiro
Retablo de San Andrés de San Cristóbal de Carnés	1808. Policromía: 1820. Neoclásico	Juan Vázquez
Retablo de la Virgen del Carmen de San Cristóbal de Carnés	1808. Policromía: 1820. Neoclásico	Juan Vázquez
Retablo Mayor de Santa María de Muxía	1831. Neoclásico	Desconocido

## 20.- RETABLO MAYOR

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Localización:** ocupa todo el muro este de la capilla mayor de la iglesia adaptándose a la pared semicircular.

**Autor:** Francisco Castro Agudín.

**Cronología:** 1788.

**Policromía:** 1823.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** poco movida.

**Medidas:** 532 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** ocre y verdes que imitan jaspes.

**Relación con el entorno:** el retablo se adapta perfectamente al continente arquitectónico.

**Conservación y restauración:** sufrió diversos repintes sobre todo en las hornacinas y en las imágenes además de mostrar varias capas de barniz.

#### Iconografía:

**Disposición actual de las imágenes:** en la hornacina principal se sitúa San Cristóbal, patrón de la Iglesia, y en los laterales San Antonio de Padua en el evangelio y la Virgen del Carmen en la epístola.

**Disposición primitiva de las imágenes:** desconocemos la anterior disposición de las imágenes en el retablo. La imagen de San Cristóbal es anterior a la realización del propio retablo mientras las otras, San Antonio y la Virgen del Carmen, se aproximan cronológicamente al mismo. Esta disposición es la misma que se recoge en el inventario de 1895 en el que se habla de la existencia del altar mayor *con las imágenes de San Cristóbal, la Virgen del*



*Carmen y San Antonio*<sup>187</sup>. Años más tarde se cambia la imagen de San Antonio por la de San Benito tal como consta en el inventario de 1924<sup>188</sup>.

*Programa iconográfico*: desconocido. En la actualidad la relación entre San Antonio y la Virgen del Carmen viene dada por su papel intercesor con las Ánimas del Purgatorio.

**Análisis estilístico**: el retablo fue contratado con el “*maestro escultor y pintor*” Francisco Castro Agudín con quien se ajustó la obra, incluso la pintura, en un total de cuatro mil trescientos reales el 27 de noviembre de 1788<sup>189</sup> aunque el primer pago se le hace “a cuenta” en 1789<sup>190</sup>. En 1823 se le da blanco al coro “*antes de principiarse la pintura de su retablo*”<sup>191</sup> aunque no consta la noticia de que su pintura se llevara a cabo hasta 1860 encargándosele la obra a Francisco Mayán a quien se le pagó la cantidad de dos mil setecientos reales<sup>192</sup>.

Castro Agudín fue un escultor originario de una aldea de Zas (A Coruña) y encabezó un activo taller en el que realizó numerosos retablos y esculturas por todo el arciprestazgo de Soneira, tal como recoge Lema Suárez quien dice de él que fue *el maestro del que tenemos documentados más retablos de toda la historia artística del arciprestado*<sup>193</sup>.

En el arciprestado de Nemancos se documenta este retablo articulado a partir de una estructura de dos cuerpos: un banco que se prolonga hasta el suelo albergando dos puertas que posibilitan el acceso a la sacristía en los extremos y, en la calle central, dos pares de pedestales que sustentan seis columnas dejando el espacio central libre para situar el expositor y el sagrario. En los pedestales subsiste aún una decoración vegetal ya muy esquematizada pero aún de corte rococó.



Detalle del Sagrario del retablo

<sup>187</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 142.

<sup>188</sup> IBIDEM, p. 142.

<sup>189</sup> IBIDEM, p. 138.

<sup>190</sup> IBIDEM, p. 138-139.

<sup>191</sup> IBIDEM, p. 148.

<sup>192</sup> IBIDEM, p. 149.

<sup>193</sup> LEMA SUÁREZ, X.M.: *A Arte relixiosa...*, p. 198.

En el primer cuerpo destaca una poderosa estructura central conformada a modo de edículo templario hexástilo que destaca en planta: cuatro columnas centrales cintan la calle central en un primer plano mientras otras dos se disponen inmediatamente en un segundo plano. Éstas sustentan un entablamento quebrado en dos planos, los mismos en los que se sitúan las columnas, y carente por completo de decoración sobre el que se sitúa un pequeño frontón curvo culminado por un gran tetragrámaton entre nubes y rayos luminosos. El esquema no es otro que el que siguen el Retablo Mayor de *San Mamed de Carnota*, trazado por Ferro Caveiro (1774), y el Retablo Mayor de *San Vicente de A Baña* realizado por Agustín Álvarez (1782)<sup>194</sup> aunque con variantes en la resolución de las calles laterales y el número de columnas utilizadas.

La hornacina principal de la calle central, conformado por un arco de medio punto sustentando por dos pilastras, alberga un gran expositor con sagrario que se apoya en la mesa del altar y hace las veces de peana para la imagen de San Cristóbal. Esta pieza está documentada en 1792-1793 y fue traída de Noia pagándose por su realización ciento cinco reales<sup>195</sup>. Es una estructura circular que tiene en la base el sagrario flanqueado por dos pilastras y decorada la puerta con un Cordero Pascual. A continuación se dispone el expositor en el que se abre una hornacina para albergar al Santísimo Sacramento donde hoy se sitúa una cruz de metal. Dos columnas a cada lado de la hornacina con un amplio cajeado entre ellas sustentan una doble molduración que funciona como un entablamento; sobre él se dispone una banda decorada en la que cuatro netos avanzan coincidiendo con las columnas del expositor y éstas, a su vez, con las pilastras del sagrario, generando así sensación de movimiento en planta. Tan sólo aparecen como elementos decorativos una voluta sobre cada uno de estos netos y un motivo de jarrón sobre ellos.

El retablo se prolonga en sentido horizontal en dos calles laterales en las que se sitúan dos hornacinas con doble arcada sobre pilastras y un motivo de jarrón en el vértice de los mismos. En la calle del evangelio se sitúa San Antonio de Padua y en la epístola la imagen de la Virgen del Carmen.

---

<sup>194</sup> CARDESO LIÑARES, J.: *El arte en el Valle de Barcala*, La Coruña, 2000, p.195.

<sup>195</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 139.

A la vista de las obras que Castro Agudín realizó en el vecino arciprestazgo de Soneira, observamos en su trayectoria una clara evolución hacia el neoclásico que no llegará a abrazar por completo ya que sus últimas obras mostraban aún cierto espíritu rococó; en cambio, en esta obra el neoclasicismo es pleno ya que el retablo aporta escaso movimiento en planta, hay una clara escasez de elementos ornamentales, policromía imitando jaspes, predominio de lo esencial frente a los detalles, y la reutilización de elementos clásicos como las columnas de orden compuesta, frontón semicircular, etc.

## **21.- RETABLO MAYOR**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO. CAMARIÑAS**

**Localización:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia.

**Autor:** José Ferreiro.

**Cronología:** 1800.

**Pintura:** 1819.

**Estilo:** neoclásico.

#### **Ficha técnica**

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** escasamente movida.

**Medidas:** 592 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** predominio de blancos que imitan mármoles en las columnas. Está muy repintado.

**Relación con el entorno:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia pegado al muro este que fue recubierto con un paño de madera policromada que remarca la forma semicircular del ático del retablo y lo cobija por completo. Flanqueando el retablo se disponen hornacinas y peanas con otras imágenes.



Conservación y restauración: el retablo fue repintado en varias ocasiones, la última de las cuales fue en el año 2002.

### Iconografía:

Disposición actual de las imágenes: la única imagen que se sitúa en el retablo es la de San Pedro caracterizado como pontifical con túnica, alba, capa, tiara papal y bordón de tres cruces en su mano izquierda mientras bendice con la mano derecha de la que penden también las llaves, atributo que lo identifica como apóstol. Aunque en los extremos del retablo se sitúan otras dos imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y María, éstas no pertenecen a la estructura original del retablo y son, cronológicamente, recientes tal como consta en el inventario de 1905<sup>196</sup>. Culmina el retablo una tarja que representa a San Gregorio.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma. La estructura del retablo estaba pensada para albergar una única imagen: la de San Pedro.

Programa iconográfico: el retablo está presidido por San Pedro Apóstol y completado con la presencia de San Gregorio Papa, pero las otras imágenes fueron añadidas con posterioridad.

**Análisis estilístico:** en 1798 se reconoce la necesidad de un retablo nuevo para la iglesia y su elevado costo, pues a pesar de donarse una cantidad de mil quinientos reales<sup>197</sup> y doscientos reales más en el siguiente año<sup>198</sup>, se reconoce que *no podía tener efecto hasta juntarse más caudal*<sup>199</sup>. Ya en 1800 se hace el primer pago del retablo al escultor José Ferreiro: *la cantidad de un mil ciento quarenta y cinco reales con veinte y seis maravedies que dicho Manuel Moledo entrego a Don Josef Ferreiro, maestro escultor, encargado de hazer el Retablo mayor*<sup>200</sup> que se vería completado más adelante con otras cantidades<sup>201</sup> que, sumadas, se aproximan a los cuatro mil trescientos cinco reales, sin que sepamos cual fue el costo total. Murguía y Bouza Álvarez

---

<sup>196</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M.: *Aportación documental...*, p. 405.

<sup>197</sup> IBIDEM, p. 400.

<sup>198</sup> IBIDEM.

<sup>199</sup> IBIDEM.

<sup>200</sup> "Y merced assimismo Es fecha la cantidad de un mil ciento quarenta y cinco reales con veinte y seis maravedies que dicho Manuel Moledo entrego la Don Josef Ferreiro, maestro escultor, encargado de hazer el Retablo maior para la yglesia la quenta de lo en que esta ajustado dicha obra: 10.845,26 reales". Libro de la Fábrica de San Pedro de Puente del Puerto. 1791-1856. 21 vº. IBIDEM, p. 400.

<sup>201</sup> 1800-1801. "Ytem cien reales que entrego la Don Josef Ferreyro para acabar de completar la paga que este tenia ajustado por la hechura del Retablo Mayor". IBIDEM, p. 400-402.

habían atribuido ya esta obra a Ferreiro<sup>202</sup> y éste último lo relacionaba con el hecho de que el párroco de Camariñas fuese hermano del de Loureda (Arteixo. A Coruña) donde el maestro había trabajado profusamente<sup>203</sup>.

Las noticias sobre la pintura del retablo se retrasan en el tiempo hasta el año 1819 en el que se había reunido la cantidad de cuatro mil reales en la que se ajustó su pintura y que aparece claramente desglosada en tres citas documentales, aunque no se especifica quién fue el pintor<sup>204</sup>. Casi un siglo más tarde, en 1902, el retablo sería repintado y dorado, junto con otras obras, por mil ochenta reales en total<sup>205</sup> perdiéndose así la pintura y aspecto originales.

El retablo sigue una estructura muy sencilla con un estrecho banco corrido sobre el que se apoya un gran cuerpo central a modo de edículo templario conformado por seis columnas de basa ática y capitel compuesto: cuatro columnas, dos a cada lado de la hornacina central, sustentan un primer plano del entablamento y otras dos situadas en los extremos de la estructura realizan la función de sustentar el segundo plano en el que se quiebra el entablamento. El cuerpo principal cuenta con una amplia hornacina en la que se sitúa un sagrario de metal que lleva el anagrama IHS en la puerta y dos bandas de decoración ecléctica cintando su estructura. Se rodea con una corona de nubes, angelotes y rayos de luz, y sobre el que dispone la imagen de San Pedro con vestimentas papales y los atributos que lo identifican como tal. En los extremos de este cuerpo principal se disponen dos hornacinas rectangulares coronadas por un medallón liso coronado por una cruz en las que se sitúan la imagen del Sagrado Corazón de Jesús en el evangelio,

---

<sup>202</sup> MURGUÍA, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticias de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884, p. 212. Y recoge la noticia BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: "El escultor José Ferreiro en Camariñas (La Coruña)", *Compostellanum*, vol. XVII, Santiago, 1972, p.281.

<sup>203</sup> Ferreiro realiza el Retablo Mayor de Santa María de Loureda en 1775 tal como lo fecha OTERO TÚÑEZ: "Esta obra se hizo y pintó por la idea del Sr. Don Manuel de la Ponte y Andrade, cura y Rector de esta parroquia de Loureda y Arteijo; año de 1775.- El arquitecto fue Agustín Álvarez, el escultor José Ferreiro y el pintor Manuel Landeira, natural de la ciudad de Santiago". (OTERO TÚÑEZ, R.: "El escultor Ferreiro". *Catálogo de la exposición en el Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos*, Santiago, 1957, p. 7.

<sup>204</sup> La documentación incluye el detalle del andamio del pintor: 1819. "Item se le abonan doze reales de un pino que compro en dicha cantidad para hacer la estada sobre que se havia de sostener el pintor para poder con la comodidad posible dar la citada pintura dispuesta en dicho Retablo Maior (...)". Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M.: *Aportación documental...*, p. 411.

<sup>205</sup> IBIDEM, p. 412.



posterior a la realización del retablo, y el Sagrado Corazón de María en la epístola que se corresponde cronológicamente con la fecha de realización del retablo.



Retablo de la Virgen del Carmen del Convento de la Enseñanza. Circa 1776. (Fotografía tomada de García Iglesias, J.M.: *A Catedral de Santiago de Compostela*, Xuntanza, 1993.)

Remata el retablo un exiguo frontón semicircular que cubre la estructura y lleva en el vértice una tarja vertical sustentada por dos querubines alados y de la que se desprende un haz de rayos. La escena de la tarja representa a San Gregorio vestido de obispo y llevando como atributos la tiara papal, la pluma en la mano derecha que hace referencia a sus escritos y el libro en el que escribe mientras recibe la inspiración del Espíritu Santo, que se representa por medio de un rompimiento de gloria del que salen dos palomas.

El retablo carece casi por completo de ornamentación: el banco está decorado con motivos vegetales acantiformes en forma de “c” contrapuestas, ya muy estilizados como corresponde a esta cronología tardía, con dos medallones que contienen la tiara papal en el lado del evangelio y la mitra obispal en la epístola, elementos que hace alusión a la dignidad de San Pedro. Las columnas lisas acusan una policromía blanca muy reciente, imitando mármol como era del gusto de Ferreiro<sup>206</sup>. El ático es una estructura cerrada sobre sí misma que sobresale tan sólo en el extremo del entablamento a modo de cornisa. Cuenta como elementos decorativos con motivos denticulados geométricos.

La estructura que sigue el retablo parte del modelo utilizado por Miguel Ferro Caveiro para el Retablo Mayor de *San Mamed de Carnota*, contratado por Gambino y Ferreiro en 1774<sup>207</sup> simplificándolo. En Ponte do Porto se

<sup>206</sup> Sobre este tema Véase OTERO TÚÑEZ, R.: “El barroco italiano en la obra del Escultor Ferreiro”, *BUC*, nº 6, 1958, p. 95-111; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “El Neoclasicismo y el siglo XIX” *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1990.

<sup>207</sup> COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932, p. 323.

esquematiza la estructura eliminándose las calles laterales y el ático, dejando tan solo la calle central del cuerpo principal quebrada en dos planos, tal como se refleja en el Retablo de la Virgen del Carmen del *Convento de la Enseñanza* (ya realizado en 1776), pero añadiendo una columna más en los extremos y ocupando toda la calle el hueco de la hornacina.

La baja calidad de la obra así como de la escultura de San Pedro, hace pensar en que sea el taller de Ferreiro el que está trabajando en la pieza aún sabiendo que tiende a descender sensiblemente la calidad de su obra a partir de la década de los 90.

## 22.- RETABLO DE SAN ANDRÉS (antes de San Benito)<sup>208</sup> IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS



**Localización:** preside la capilla de la epístola del crucero de la iglesia.

**Autor:** Juan Vázquez.

**Cronología:** 1808.

**Policromía:** 1820.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo

hornacina.

**Planta:** carece de movimiento.

**Medidas:** 319 cm.

**Material:** madera policromada.

**Estructura:** el retablo se organiza en tres cuerpos, un estrecho banco interrumpido para albergar el sagrario, un cuerpo principal y un ático. A su

<sup>208</sup> En el inventario de 1895 consta la existencia del retablo “*de San Benito en la nave izquierda con la imagen de este Santo y San Andrés*”, que sería el retablo conocido hoy como el de san Andrés por ser esta imagen la que permanece en el ático. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 141.

vez, estos dos cuerpos se dividen verticalmente en calles. Se utilizan como soporte columnas de capitel compuesto levantadas sobre basa ática que flanquean la calle central conformada por una amplia hornacina de arco de medio punto. En los extremos de la calle se genera una estrecha calle ocupada, en cada caso, por San Benito en el evangelio y San José en la epístola. El amplio entablamento se quiebra en tres planos avanzando la estructura, y sobre él se dispone el ático ocupado en su parte central por una hornacina rectangular en la que se sitúa la imagen de San Andrés.

Relación con el entorno: se adapta perfectamente al muro de la capilla ocupando toda la superficie del mismo.

Conservación y restauración: no presenta problemas estructurales pero en la policromía se observa la presencia de varios repintes y diversos barridos de barniz. Únicamente la talla de San Andrés presenta gran acumulación de suciedad.

#### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: la hornacina central del retablo está ocupada por un pequeño crucifijo de metal mientras que en las calles laterales se disponen la imagen de San Benito en la hornacina del evangelio y San José en la epístola. Preside el retablo la imagen de San Andrés situada en la hornacina del ático.

Disposición primitiva de las imágenes: en el inventario de 1895 se recoge la existencia de este retablo como el de San Benito situándose en él su imagen y la de San Andrés.

Programa iconográfico: -

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado, al igual que el de la Virgen del Carmen (antes de la Virgen del Rosario), por Juan Vázquez en 1808 a quien se pagó la cantidad de cuatro mil reales por la realización de ambos. Del mismo modo, ambos fueron pintados en 1820 rastreándose en la documentación un total de dos mil quinientos noventa y un reales como coste aunque no sabemos si es el total<sup>209</sup>.

Se organiza en tres cuerpos: un estrecho banco interrumpido por un sagrario y dos cuerpos más (principal y ático) divididos entre sí por un amplio

---

<sup>209</sup> Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 147-148.

entablamento y el cuerpo principal se divide, a su vez, en tres calles. La central, muy destacada, cuenta con cuatro columnas de orden compuesta situadas en los extremos de la misma dejándose un espacio intercolumnar liso. En el centro una hornacina de arco de medio punto sobre pilastras alberga el sagrario sobre el que se dispondría la imagen correspondiente. El sagrario es una caja cuadrangular flanqueada por dos pilastras con dos motivos de volutas muy esquemáticas y lleva en la puerta un cáliz, con la sagrada forma, sobre una masa de nubes.

En las calles laterales se disponen dos peanas que sustentan la imagen de San Benito en el evangelio y la imagen de San José en la epístola sin hornacina alguna, únicamente con una pilastra cajeada en resalte y acentuada por la utilización de una policromía diferenciadora del resto del retablo. Sobre la pilastra una voluta ya muy degenerada es el único motivo ornamental.

El amplio entablamento se quiebra en el remate de la calle central generando dos planos y se conforma con una sucesión de listeles decorados, el primero con un motivo de guirnalda muy semejante al que se utiliza en el Retablo de *Vilanova de Lourenzá* (1766)<sup>210</sup>, el segundo con un denticulado y el último permanece liso. Sobre él se dispone el ático en el que se dispone una hornacina cuadrangular que alberga la imagen de San Andrés y que está coronada por un tetragrámaton del que salen haces de rayos luminosos. Dos alerones situados en los extremos de la hornacina facilitan la transición con el primer cuerpo y, sobre el entablamento, se disponen dos jarrones como elementos decorativos.

El retablo sigue el modelo del Retablo Mayor de *San Mamed de Carnota* de Miguel Ferro Caveiro (1774)<sup>211</sup> aunque mucho más esquematizado. Aquí desapareció el edículo templario central, se suprimen columnas y, a cambio, se amplían los intercolumnios. La estructura se simplifica más eliminando la sensación de movimiento del entablamento que apenas se quiebra y dejando en el ático tan sólo una hornacina con alerones como elementos de transición al primer cuerpo. Viene a repetir el modelo del Retablo Mayor de *Camariñas* (circa 1790) aunque mucho más simplificado.

---

<sup>210</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Inventariado y catalogación...*, p. 68.

<sup>211</sup> IBIDEM, p. 70.

### 23.- RETABLO DE LA VIRGEN DEL CARMEN (antes de la Virgen del Rosario)<sup>212</sup>

#### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS. CAMARIÑAS.

**Localización:** preside la capilla del evangelio de la iglesia de Carnés ocupando todo el muro norte de la misma.

**Autor:** Juan Vázquez.

**Cronología:** 1808.

**Policromía:** 1820.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Tipología:** retablo  
hornacina.

**Planta:** carece casi por completo de movimiento.

**Medidas:** 297 cm.

**Material:** madera policromada.

**Estructura:** el retablo se organiza en tres cuerpos que son un estrecho banco interrumpido para albergar el sagrario, un cuerpo principal y un ático. A su vez, estos cuerpos se dividen verticalmente en calles. Se utilizan como soporte columnas de capitel compuesto levantadas sobre basa ática que flanquean la calle central, conformada por una amplia hornacina de arco de medio punto que acoge a la Virgen del Carmen. En los extremos de la calle se genera una estrecha calle ocupada, en cada caso, por una imagen de vestir: la Virgen del Rosario en el evangelio y la Dolorosa en la epístola. El amplio entablamento se quiebra en tres planos avanzando la estructura, y sobre él se dispone el ático ocupado en su parte central por una hornacina rectangular en la que se sitúa la imagen de San Miguel Arcángel.



<sup>212</sup> En el inventario de 1895 consta la existencia de este retablo “*del Rosario en la nave derecha con la Purísima Concepción, San Miguel y San José*”, hoy conocido como retablo de la Virgen del Carmen puesto que esta imagen lo preside. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 141.

Relación con el entorno: se adapta al muro ocupando toda su superficie tocando, con la parte alta, el techo de la bóveda.

Conservación y restauración: no presenta problemas estructurales pero en la policromía se observa la presencia de varios repintes y diversos barridos de barniz. Únicamente la talla de San Miguel Arcángel presenta gran acumulación de suciedad.

#### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: la hornacina principal del retablo está ocupada por la imagen de la Virgen del Carmen, advocación a la que se dedica el retablo. En las calles laterales se disponen una imagen de la Virgen del Rosario en el evangelio y una Virgen Dolorosa en la epístola mientras la hornacina del ático está ocupada por San Miguel.

Disposición primitiva de las imágenes: en el inventario de 1895 se cita este retablo como el de la Virgen del Rosario que estaba acompañada por las imágenes de la Purísima Concepción, San Miguel (hoy conservado) y San José.

Programa iconográfico: basándonos en el inventario de 1895 la relación entre las advocaciones sería la de la intercesión por las Ánimas tanto de la Virgen del Rosario como de San Miguel.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado por Juan Vázquez en 1808 a quien se le pagaron cuatro mil reales por la realización de éste (que fue de la Virgen del Rosario) y el retablo de San Andrés, que fue de San Benito, con un coste total de cuatro mil reales por los dos. Fue pintado en 1820 rastreándose en la documentación un total de dos mil quinientos noventa y un reales para la pintura de ambos retablos<sup>213</sup>, si bien no sabemos si esa fue la cantidad total.

Se divide en tres cuerpos comenzando por un estrecho banco con sagrario, un cuerpo principal y el ático, separados estos dos entre sí por un amplio entablamento. El cuerpo principal se divide horizontalmente en tres calles de las que la central aparece muy destacada respecto de las laterales y alberga una gran hornacina conformada por un arco de medio punto apoyado sobre pilastras. En su base se sitúa un sagrario, decorado en la puerta con un cáliz, sobre el que se dispone la Sagrada Forma y se apoya la imagen de la Virgen del Carmen.

---

<sup>213</sup> Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 147-148.

La calle está cintada por dos pares de columnas con un ligero éntasis, de capitel compuesto y basa ática, apoyadas en una estrecha banda horizontal sobre la mesa del altar, que dejan ambas un amplio espacio intercolumnar aún no suficiente para albergar otras esculturas<sup>214</sup>.

En las estrechas calles laterales se colocan dos imágenes de vestir: la de la Virgen del Rosario en el evangelio y la Virgen Dolorosa en la epístola sin hornacinas, únicamente con una pilastra cajeada en resalte y policromía que la diferencia del resto de la superficie y, sobre ella, una voluta ya muy degenerada como único elemento decorativo.

El entablamento se quiebra en el remate de la calle central en dos planos, sobresaliendo escasamente de la planta del retablo, y se conforma con una amplia banda con decoración de guirnaldas que recuerda a la utilizada en el Retablo de *Vilanova de Lourenzà* (1766)<sup>215</sup> si bien allí iba acompañado por cabezas de querubín.

Sobre él se dispone el ático que tiene en el centro una hornacina cuadrangular que alberga la imagen de San Miguel Arcángel que está flanqueada por dos columnas con capitel liso, y rematada en el vértice con una pequeña tarja con un tetragrámaton que desprende haces de rayos luminosos; flanquean la hornacina dos alerones en forma de volutas de las que penden tres motivos vegetales sobredorados, motivos decorativos ya muy esquematizados y planos.

El retablo es de la misma factura y estructura que el Retablo de San Andrés situado en la otra capilla del crucero de la iglesia. La estructura parte del modelo del Retablo Mayor de *San Mamed de Carnota* de Miguel Ferro Caveiro (1774)<sup>216</sup> -aunque el de Carnés carece de edículo templario central, tiene menos columnas en favor de un mayor espacio intercolumnar y sustituye las hornacinas laterales por cajeados con una peana.

---

<sup>214</sup> Así sucederá en retablos como el Retablo Maior de San Juan de Anceis (1891). LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Inventariado y catalogación*, p. 70.

<sup>215</sup> IBIDEM, p. 68.

<sup>216</sup> IBIDEM, p. 70.

## 24.- RETABLO MAYOR

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Localización:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1831.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:**  
escasamente.

movida

**Medidas:** 588 cm.

**Material:** madera  
policromada.

**Policromía:**

predominan en toda la estructura colores muy pálidos, ocre y verdes con algún dorado en los elementos decorativos.

**Estructura:** el retablo se eleva sobre un triple pedestal. Tiene cuerpo único conformado por un edículo templario formado por dos pares de columnas de acusado éntasis, escalonadas delante de sendas pilastras. Está coronado por un frontón triangular en cuyo vértice se dispone una tarja que representa un tetragrámaton. En las calles laterales se disponen dos hornacinas que albergan otras tantas imágenes.

**Relación con el entorno:** se adapta perfectamente al muro de la capilla mayor de la iglesia ocupándolo por completo.

**Conservación y restauración:** acusa abundante suciedad sobre todo en la zona del entablamento. Las faltas de policromía en las pinturas laterales permiten percibir el ensamblaje de las tablas.

#### Iconografía:

**Disposición actual de las imágenes:** el retablo está presidido por la imagen de la Virgen de los Ángeles en la hornacina central y las imágenes de San José en





la calle del evangelio y San Antonio con la representación del pan de los pobres en la epístola.

Disposición primitiva de las imágenes: la imagen de la Asunción fue colocada en el retablo, tal como se recoge en la documentación<sup>217</sup>, en el año 1834, casi al finalizar las obras del mismo, aunque la actual es una imagen de la Virgen de los Ángeles posterior. Las imágenes de San José y San Antonio son posteriores al retablo.

Programa iconográfico: está alterado pues la Virgen original era una Asunción y la actual es una Virgen de los Ángeles, acompañada por San José, santo protector y de la buena muerte. La presencia de San Antonio se debe a la especial devoción que se tiene a este santo en Galicia pues además de taumaturgo tenía la potestad del rescate de las Ánimas.

**Análisis estilístico:** una noticia de 1830 recoge el traslado del antiguo retablo de la parroquia al santuario de la Barca: “(...) *Estando para dar principio al retablo mayor de la Yglesia parroquia de esta villa de Mugía*”<sup>218</sup>. Aunque desconocemos quién es el autor del retablo, sí sabemos la fecha en la que fue realizado ya que se recoge en las cuentas del año 1863: “*En el año de treinta y uno al treinta y dos se hizo el retablo mayor de dicha parroquia...*” del que se dice que costó, junto con el Retablo del Espíritu Santo, la cantidad de tres mil cuatrocientos noventa reales<sup>219</sup>. Dos años más tarde fueron pintados ambos por el importe de dos mil trescientos veinte y ocho reales<sup>220</sup>.

El retablo se eleva sobre un triple escalonamiento situado encima de la mesa del altar y a partir de la que se sitúa un gran edículo templario sustentado por cuatro columnas panzudas de basa ática y capitel compuesto y con una pilastra en el extremo. Sobre ellas se levanta el entablamento liso que se quiebra en tres planos sucesivos, culminado por un frontón recto clásico sobre el que se dispone una tarja que alberga un tetragrámaton rodeado de nubes del que se desprenden haces de rayos y que simboliza la Santísima Trinidad. La calle central alberga una gran hornacina de estructura sencilla -arco de medio punto sobre pilastras con motivos florales

---

<sup>217</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 295.

<sup>218</sup> IBIDEM.

<sup>219</sup> IBIDEM.

<sup>220</sup> IBIDEM, p. 298.

policromados en los acodamientos- y cintado por un enorme rectángulo. La hornacina está ocupada por un sagrario y expositor de metal que sirven de soporte para la Virgen que preside el retablo. A ambos lados del edículo se disponen sendas hornacinas en lo que serían las calles laterales ampliándose la estructura del retablo en horizontal, característica neoclásica. Las hornacinas repiten la estructura y policromía de la calle central y albergan otras dos esculturas: San José en el evangelio y San Antonio de Padua en la epístola.

Todo el conjunto está apoyado en un gran paño que recubre por completo el muro de la capilla mayor y presenta la característica de estar policromado con grandes y densos cortinajes rojos que se abren dejando ver el retablo, creando un intenso efecto teatral, característico de la época barroca, y acentuado en este caso por la arquitectura de la capilla mayor con un gran arco triunfal apuntado. Sobre cada una de las hornacinas de las calles laterales se sitúa un medallón enmarcado con motivos volutas y rocalla muy esquematizados que alberga un corazón en llamas, coronado de espinas y con una cruz encima que simboliza el Amor de Jesucristo por los hombres.

El retablo es neoclásico. Presenta una estructura en la que predomina la horizontalidad frente la verticalidad y en la que el cuerpo principal, que se adelanta, destaca sobre el resto del retablo. Se utilizan elementos clásicos como el frontón recto que culmina el cuerpo principal, el orden compuesto en las columnas que ejercen de soporte, las pilastras de los extremos del cuerpo principal... así como la ausencia de ornamentación que se limita únicamente a elementos puramente arquitectónicos y a una policromía que imita jaspes. El retablo se aproxima al modelo establecido en el Retablo Mayor de *San Mamed de Carnota*, trazado por Ferro Caveiro en 1774<sup>221</sup>, en cuanto la disposición de un edículo templario destacado en planta y conformado por columnas que sustentan un frontón bien circular, como sucede en Carnota, bien recto como sucede en Muxía, y con un entablamento que se quiebra en sucesivos planos estableciendo una transición hacia las calles laterales. El retablo de Muxía, mucho más tardío que aquel, carece de las soluciones adoptadas en el ático y de los elementos decorativos que veíamos en Carnota,

---

<sup>221</sup> COUSELO BOUZAS, J.: *Galia artística...*, p. 323.

simplifica las formas y elimina todo detalle, lo que responde muy bien a la fecha en que fue realizado sin llegar aún al modelo mucho más clasicista del Retablo Mayor de *San Juan de Anceis* realizado en 1891 por un autor desconocido<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> CARDESO LIÑARES, J: *Luces y sombras del Arte en As Mariñas dos Frades*, La Coruña, 1993, p. 208.

## A. II. RETABLOS NEOCLÁSICOS

### A. II. 2. Tipología 2

OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Retablo de la Virgen del Rosario de San Pedro de Ponte do Porto	1775-1776. Neoclásico	Taller de Ferreiro. Policromador: Juan Bernardo del Río
Retablo Mayor de San Jorge de Camariñas	Entre 1788-1798. Circa 1790. Neoclásico	Taller de Ferreiro
Retablo de la Virgen de Guadalupe de San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1792. Neoclásico	Juan Antonio Fabeiro

#### 25.- RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO. CAMARIÑAS

**Localización:** se sitúa pegado al muro sur de la nave principal de la iglesia.

**Autor:** Taller de Ferreiro.  
**Policromía:** Juan Bernardo del Río.

**Cronología:** 1775-1776.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** movida.

**Medidas:** 316 cm.



Material: madera policromada.

Policromía: predominan los colores verdes y rojos que imitan jaspes. Fue repintado en el año 2002 alterando por completo la policromía original y dotándolo de vivos rojos, verdes, azules y ocre que imitan el efecto del jaspeado.

Estructura: el retablo se consta de tres cuerpos; un banco que alberga un sagrario, un cuerpo principal y un ático separados entre sí por un entablamento, que a su vez se dividen en tres calles, la central más ancha que las laterales donde se sitúa la imagen de la Virgen del Rosario y en las hornacinas laterales se disponen San Roque y la Virgen del Pilar. En el ático la calle central está ocupada por un el relieve de la entrega del rosario a Santo Domingo.

Relación con el entorno: actualmente está pegado a la pared.

Conservación y restauración: fue repintado en 2002.

#### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: el retablo está presidido en la hornacina principal por la imagen de la Virgen del Rosario haciendo entrega del rosario a Santo Domingo arrodillado y a Santa Catalina de Pazzi. En las calles laterales se sitúa San Roque de Montepellier en el evangelio y la Virgen del Pilar en la epístola. El ático está ocupado por un relieve que representa el momento en que la Virgen entrega el rosario a Santo Domingo.

Disposición primitiva de las imágenes: sólo las imágenes de la Virgen del Rosario de la hornacina principal y el relieve del ático son coetáneas al retablo. En el inventario de 1905 se habla de la existencia de tres imágenes en el retablo: dos de la Virgen del Rosario: *“una de ellas nueva con las imágenes de Santo Domingo y Santa Teresa a su lado formando conjunto, y otra vieja y deteriorada”*<sup>223</sup> y una imagen de la Inmaculada Concepción. En el siguiente inventario de 1930 siguen estando las imágenes del Rosario, pero ahora aparece una de San Pedro y, finalmente en el inventario de 1958, constan ya las imágenes que hay en la actualidad<sup>224</sup>.

Programa iconográfico: el retablo está dedicado a la Virgen del Rosario centrándose en el momento de la entrega del mismo, tanto en la imagen de

---

<sup>223</sup> Véase el inventario en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 404

<sup>224</sup> IBIDEM, p. 405.

bulto redondo como en el relieve pero se desconoce qué otras imágenes acompañaban a éstas.

**Análisis estilístico:** el retablo está perfectamente documentado en el libro de fábrica. Fue realizado en 1775 para ocupar la capilla del Rosario de la antigua iglesia de San Pedro de Ponte do Porto: *“se ha echo un retablo nuevo que coxe todo el arco dela cappilla con una tarxeta arriva con las ymagenes de Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo todo pintado al óleo que según escriptura que separo con los maestros escultor y pintor tubo todo de costo tres mil ochocientos quarenta reales vellón”* incluida la pintura, a un maestro de Santiago<sup>225</sup>. Otra cita de 1778 recoge un pago de setecientos noventa y seis reales y siete maravedíes por cuenta de la pintura del retablo<sup>226</sup>. Bouza Álvarez indica que el pintor del retablo fue Juan Bernardo del Río pues así constaba en el libro de la cofradía<sup>227</sup>. También indica que el autor del retablo podría haber sido Juan Antonio Fabeiro al que cita como un *“discípulo sin talento de Ferreiro”*<sup>228</sup>.

El retablo fue retocado en 1850 por Ramón Noya con un costo total de trescientos sesenta reales<sup>229</sup>; ese mismo año, este artista realizó otro retablo para la parroquia, el Retablo de Ánimas copiando las trazas de éste<sup>230</sup>. Finalmente la documentación recoge un nuevo repinte y dorado del retablo *“con el oro que tenía el de Ánimas echándole todo el oro que tiene el púlpito también”*, llevado a cabo en 1853 por el pintor de Cee Francisco Mayán<sup>231</sup>. En 2002 fue repintado.

El retablo sigue una clara organización en cuerpos: un banco conformado por dos grandes netos situados en los extremos que sustentan el primer cuerpo y un sagrario cuadrangular, en la parte central, decorado en su puerta con un Cordero Pascual y flanqueado por dos pilastras cajeadas. El cuerpo principal está dividido verticalmente en tres calles: la central,

---

<sup>225</sup> IBIDEM, p. 407.

<sup>226</sup> IBIDEM, p. 407-408.

<sup>227</sup> Recogido por BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: “El escultor Ferreiro...”, p. 280.

Curiosamente, no coinciden los números de folio que este investigador indica con los que la investigadora ha manejado en el archivo parroquial. No me consta esa cita ni ninguna que haga referencia a la autoría de este retablo.

<sup>228</sup> IBIDEM, p. 279.

<sup>229</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 403-404.

<sup>230</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Virgen del Rosario*. San Jorge de Camariñas. En 1857 realizó otro retablo para la iglesia de Leis, hoy perdido. IBIDEM, p. 343

<sup>231</sup> IBIDEM, p. 410.

sensiblemente más ancha que las laterales, alberga una hornacina hueca de arco de medio punto sostenida por pilastras y con pequeños motivos de placas geométricas en los acodamientos. El interior está recubierto por una semicúpula de cascarón en la que se sitúa la imagen de la Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Pazzi. Flanquean la calle central dos pilastras completamente lisas que se prolongan ocupando parte del entablamento.

Las calles laterales nacen al generarse un espacio intercolumnar lo suficientemente amplio como para albergar una escultura: San Roque en el evangelio y la Virgen del Pilar en la epístola. La calle se configura con un paño liso policromado flanqueado por dos columnas panzudas lisas de capitel compuesto y basa ática que sustentan el entablamento recto. En los extremos del retablo una pilastra, de nuevo lisa y prolongándose hasta el entablamento, cierra la estructura.

Da paso al ático un entablamento liso dividido a la mitad por una banda denticulada que se quiebra ligeramente en la calle central facilitando así la transición entre el cuerpo principal y el ático y enfatizando el eje vertical.

El amplio ático semicircular tiene una única calle, la central, en la que se sitúa un relieve que representa el momento en que la Virgen entrega el rosario a Santo Domingo, tal como relata la tradición<sup>232</sup>. La Virgen se representa en el vértice superior izquierdo, sentada sobre una masa de nubes, ataviada con pañoleta y llevando al Niño sentado sobre las piernas. Extiende su mano derecha donde debía llevar el rosario, hoy perdido, hacia Santo Domingo que espera arrodillado delante de ella que también alza su mano hacia ella. Santo Domingo se representa con el hábito bicolor de su Orden (túnica blanca y esclavina negra) y responde al tipo físico de un hombre de mediana edad, barbado y tonsurado con corona de pelo. La escena se completa con un rompimiento de gloria en el ángulo superior derecho de la composición y haces de rayos procedentes del cielo que iluminan al santo. El relieve es de una gran calidad y responde muy bien a las características del

---

<sup>232</sup> Según REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, II, vol. 3, p. 395: “La causa de un error intencionado se le concedió el honor de la Aparición de la Virgen del Rosario, cuando se sabe fehacientemente que la devoción del Rosario fue inventada y difundida a finales del siglo XV por el dominico bretón Alain (Alano) de la Roche”

período neoclásico aunque sin renunciar a elementos barrocos: pliegues metálicos, achaflanados con la presencia de falsos ropajes que ocultan la anatomía arremolinándose en la parte inferior, rostros de facciones suaves y dulces,...

El relieve está flanqueado de nuevo por pilastras, al igual que la hornacina central del cuerpo principal, pero esta vez cajeadas y rematando en una voluta que se enrolla sobre si misma. En su base y extendiéndose a los extremos del ático se disponen dos llamaradas a modo de antorchas que iluminan la escena. Toda la estructura del ático está cintada por una amplia banda lisa que se curva siguiendo la forma semicircular del mismo y que se prolonga al cuerpo principal del retablo delimitándolo por completo.

El retablo conserva aún una estructura plenamente barroca: tres cuerpos divididos a su vez en calles, una planta movida en la que las calles laterales avanzan con la estructura del entablamento, quedando rehundida la calle central y adelantándose también el sagrario. Conserva una visión de conjunto bastante clara en la que algunas de las partes comienzan a individualizarse, como las calles laterales, conformadas a modo de estructuras casi independientes; lo mismo sucede con la tendencia a un predominio de la horizontalidad del retablo que, si bien está latente pues el cuerpo principal se desarrolla en esa dirección, la calle central está acusando aún cierta verticalidad. Se observa una eliminación casi total de elementos decorativos que tan sólo permanecen, siendo de escasa organicidad y gran esquematización, a ambos lados de la puerta del sagrario en forma de volutas que albergan palmetas, en las pilastras con un cajeado rehundido moldurado, en los acodamientos del arco de la hornacina principal y en la banda denticulada que divide en dos partes el entablamento. Predomina una estructura tectónica sobre todo en el entablamento y en las calles laterales y la policromía que imita jaspes lo que apunta al estilo neoclásico.

El retablo está retomando el modelo del Retablo de Santa Escolástica de la iglesia de *San Martín Pinario* en Santiago (Fray Plácido Caamiña y José Ferreiro, 1773-1777)<sup>233</sup>, aunque con algunos cambios: el espacio intercolumnar de las calles laterales aquí ya se convirtió en calles que

---

<sup>233</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Retablo de Santa Escolástica” en *Galicia no Tempo...*, p. 335.



albergan esculturas y la calle central, en vez de avanzar con una estructura tectónica muy dinámica, se retrae logrando una continuidad con el relieve del ático. La estructura de éste es semejante también al retablo de San Martín Pinario: un edículo central destacado en planta flanqueado por sendos paños lisos adaptados a la semicircularidad de la cornisa.

## 26.- RETABLO MAYOR

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Localización:** está en la capilla mayor de la iglesia.

**Autor:** taller de Ferreiro.

**Cronología:** circa 1790 (entre 1788-1798).

**Donante:** Domingo Rodríguez Canosa.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** escasamente movida.

**Medidas:** 690 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** predominan verdes y ocre que imitan jaspes.

**Estructura:** consta de tres cuerpos que, a la su vez, se organizan en calles. Un gran banco que alberga dos puertas que dan acceso a la sacristía y, sobre él, un cuerpo principal en el que la calle central avanza dejando las dos laterales en un segundo plano. En ellas se sitúan Santo Domingo en el evangelio y San Francisco en la epístola. El ático culmina la estructura a la que se llega mediante un vigoroso entablamento. En él se dispone una hornacina de arco



de medio punto sobre pilastras que cobija la imagen de San Jorge, flanqueada por dos ángeles sobre nubes.

Relación con el entorno: el retablo ocupa todo el muro este de la iglesia adaptándose perfectamente a la arquitectura de la misma.

Conservación y restauración: está en buen estado tanto estructuralmente como en sus capas pictóricas, aunque presenta suciedad acumulada sobre todo en la parte superior del retablo y repintes puntuales en las imágenes así como exceso de barnices.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: ocupa la hornacina principal sobre el expositor y el sagrario la imagen de la Virgen del Monte. En las calles laterales se sitúan Santo Domingo en el evangelio y San Francisco en la epístola y en el ático la imagen del patrón de la iglesia, San Jorge a caballo flanqueado por dos ángeles sobre nubes situados a ambos lados del edículo central del ático



Detalle del sagrario del retablo.

Disposición primitiva de las imágenes: todas las imágenes son coetáneas a la realización del retablo; la distribución debió ser la misma originariamente.

Programa iconográfico: el retablo está dedicado a San Jorge, representado en el ático montado a caballo y matando al dragón, y en relación con la Virgen del Monte a la que se le tienen gran devoción como demuestra la existencia de una capilla dedicada a ella a escasos kms. de la iglesia. Se completa el programa con la representación de los fundadores de la orden franciscana y dominica.

**Análisis estilístico:** el libro de fábrica recoge dos citas que hacen referencia a

la necesidad de realizar un retablo mayor para la nueva iglesia de Camariñas en 1788, momento en que es reedificada, así como la donación de catorce mil

reales hecha por Domingo Rodríguez Canosa como fondo para el retablo<sup>234</sup>. Sin embargo no se llega a citar al autor del mismo o bien se ha perdido la documentación. Al margen de la falta de confirmación documental, algunos autores se decantan por señalar la presencia de José Ferreiro trabajando en esta parroquia<sup>235</sup>, lo cual podría ser perfectamente cierto, aunque no debieron ser sus manos las que modelaron todas las imágenes a juzgar por la baja calidad de las mismas.

En 1798 se lleva a cabo un acuerdo para pintar el retablo pues “*se han agotado los caudales de ella sin averse hasta aora podido pintar por lo mismo*”<sup>236</sup>. En 1799 se entregan mil trescientos cincuenta reales con doce maravedís para hacer frente al costo de la pintura<sup>237</sup>, sin que consten ya más citas documentales hasta un repinte realizado en 1905 por Manuel Cardama Moya que recibió la cantidad de tres mil reales por la obra<sup>238</sup>. A la vista de estos datos, el retablo debió de ser realizado alrededor del año 1790 pues se expresa la intención de realizarlo en 1788 y se dice que ya está terminado en 1798<sup>239</sup>.

Conviene hacer mención de la existencia de una gran cartela en la sacristía de la iglesia que dice: “*Este Retablo lo mandó hacer a su costa Dn. AnBrosio Mourin y Pazos el año de 1758*”, que no se puede relacionar con el retablo mayor actual no solo por la temprana fecha de realización del mismo

<sup>234</sup> Este vecino de Camariñas fue el impulsor, no sólo de la realización del retablo mayor, sino también de la reedificación de la iglesia de Camariñas así como de la Capilla de la Virgen del Monte: “*Obras en la Iglesia de Camariñas. Fundador Domingo Rodríguez Canosa vecino que fue de Buriá lugar del Cotro casa del Rego de horta. Este señor fue a la América a reunir los caudales necesarios*”. Libro de las limosnas de la Congregación de los Dolores. 1758, fº 1 vº-2 rº. 1788. VISITA. “(...) con una de las copias que ai del testamento de dicho Don Domingo y expresión del Deposito de catorze mil reales que quedaban con destino para el Retablo, para que en vista de todo, y en uso de sus facultades determine S.S.Y. el mejor modo de llebar a efecto en lo posible la última voluntad (...)”. Libro de Fábrica de San Jorge de Buria. 1738, fº 133 vº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 25 y 32-33.

<sup>235</sup> Sobre la presencia de Ferreiro en la ría de Camariñas véase BOUZA ÁLVAREZ, J. L.: “El Escultor Ferreiro en Camariñas (La Coruña)” en *Compostellanum*, vol. XVII, 1972-1973, Santiago, 1973, p. 277-288. Véase también sobre la obra de Ferreiro: OTERO TÚÑEZ, R.: “El escultor Ferreiro”. Catálogo de la exposición en el Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, Santiago, 1957; LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “El Neoclasicismo y el siglo XIX”, *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1990; MARIÑO, X. X.: *El escultor Ferreiro*, Noia, 1991, pp. 77-80.

<sup>236</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 41-42.

<sup>237</sup> IBIDEM, p. 41-42.

<sup>238</sup> IBIDEM, p. 43.

<sup>239</sup> “(...) con motibo de haverse echo el Retablo mayor en esta Yglesia Parroquial como de primera nezesidad se han agotado los caudales de ella sin averse hasta aora podido pintar por lo mismo”. IBIDEM, p. 41.

y de los rasgos estilísticos de la decoración de la misma, que nada tienen que ver con el actual, sino también porque lo poco que nos dejó la documentación es precisamente el nombre del patrocinador, D. Domingo Rodríguez Canosa del que se habla con anterioridad.

El retablo se organiza en tres cuerpos: pedestal, cuerpo principal y ático y, a su vez, éstos se dividen verticalmente en calles. Se apoya en un amplio banco que se prolonga hasta el suelo y en él se abren en los extremos dos puertas que dan acceso a la sacristía, enmarcadas por sencillos arcos de medio punto. En la parte central se disponen dos pedestales que sustentan otros tantos pares de columnas. Se quiebra en la parte central para acoger la estructura de expositor y sagrario sobre la mesa del altar. Se trata de una estructura longitudinal que se abre en el espacio central flanqueado por pilastras que sustentan una semicornisa quebrada y rematada en una gran voluta que se enrosca en sí misma. El sagrario poligonal que lleva en la puerta un Cordero Pascual, sujeta una pequeña hornacina central rematada en su interior por una pequeña semicúpula dorada para albergar el Santísimo Sacramento. Sobre esta estructura se sitúa una tarja con tres cabezas de querubines que reposan en una masa de nubes de la que salen haces de rayos en todas direcciones. Sobre el expositor y el sagrario se dispone la imagen de la Virgen del Monte que lleva al Niño, portando la bola del mundo, en el regazo.

En el cuerpo principal se le da una clara preeminencia a la calle central conformada por una hornacina que alberga el expositor y el sagrario, sobre los que se sitúa la imagen de la Virgen del Monte. Flanquean la hornacina dos pares de columnas de basa ática y capitel compuesto. En las calles laterales y sobre un fondo cajeado y liso, se disponen Santo Domingo en el evangelio y San Francisco en la epístola, ambos apoyados en una peana que parten de dos volutas que descansan sobre el arco de medio punto de las puertas de acceso a la sacristía.

Separa el cuerpo principal del ático un entablamento conformado por un amplio arquitrabe liso y conformado por una sucesión de molduras: listeles y boces, sustentado por las columnas de la calle central. Sobre este entablamento se dispone el ático conformado por una estructura compuesta

por dos pares de columnas también de capitel compuesto entre las que el espacio intercolumnar es ocupado por una pilastra cajeadada<sup>240</sup>. Sustentan una cornisa semicircular sobreelevada en el vértice, decorada con nubes y culminada con un característico tetragrámaton en medio de un haz de rayos luminosos.



Detalle de los ángeles del ático del retablo situados sobre masas de nubes.

En el retablo conviven aún elementos barrocos con nuevos presupuestos neoclásicos. La preeminencia de la calle central del cuerpo principal se prolonga al ático que avanza al mismo tiempo que aquella,

generando así un claro movimiento en planta y una tendencia vertical de la estructura lo que, acompañado de la presencia de angelotes sobre nubes en los extremos del ático y en la cornisa de la calle central del mismo, nos remite al estilo barroco. Sin embargo, la utilización del orden compuesto para los soportes del retablo, la desnudez decorativa y la policromía imitando jaspes está indicando ya la presencia de un lenguaje clásico.

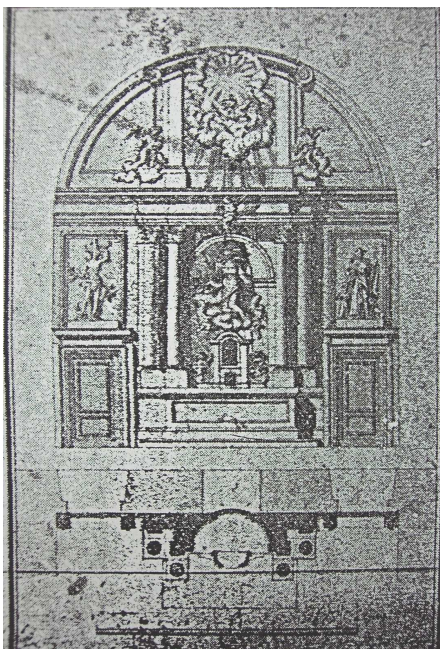
Bouza Álvarez señala la existencia de un proyecto de retablo datado en 1793 elaborado conjuntamente por José Ferreiro y Fray Plácido Caamiña, que se conserva en la Academia Gallega de La Coruña<sup>241</sup>. La estructura es muy semejante a la de este Retablo de Camariñas en el pedestal y en el primer cuerpo, así como en la resolución de la hornacina central, las calles laterales y el entablamento. Sin embargo en Camariñas se está dando un paso adelante en cuanto a la resolución, en la que se logra una mejor articulación de las partes así como mayor sensación de movimiento en la calle central que avanza. Además se sustituyen las pilastras por columnas con éntasis y se dota

<sup>240</sup> Esta variante perdurará incluso hasta fechas tardías como 1891 en el Retablo Mayor de San Juan de Anceis. LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Inventariado y catalogación...*p. 70.

<sup>241</sup> BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: "El escultor Ferreiro...", pp. 287-288.

a la hornacina de personalidad propia siendo ocupada por una escultura ecuestre de San Jorge, patrón de la Iglesia. De hecho se acerca más a la solución adoptada por el Retablo Mayor de *San Cristóbal de Dombodán* (Ferro Caveiro, 1798) en el que, por cierto, observamos también cierta similitud en la resolución de las calles laterales<sup>242</sup>. Pero además, apuntamos la previa colaboración de Camiña y Ferreiro en el Retablo de Santa Escolástica de *San Martín Pinario*, realizado entre 1773-1777, que sigue una estructura muy semejante al Retablo de Camariñas: organización en cuerpos y calles, preeminencia de la calle central que destaca con un fuerte carácter

tectónico, ático resuelto con una hornacina flanqueada por ángeles sobre masas de nubes...<sup>243</sup>.



Trazas de un proyecto de Retablo. 1793. José Ferreiro y Fran Plácido Caamiña. Academia Gallega de La Coruña. Fuente: BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: "El escultor Ferreiro"..., p. 287.



Retablo de Santa Escolástica. San Martín Pinario. 1773-1777. Fray Plácido Caamiña. Foto: Catálogo de la exposición *Galicia no Tempo*, p. 335.

<sup>242</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Inventariado y catalogación...*, p. 74.

<sup>243</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "Retablo de Santa Escolástica" en *Galicia no Tempo, Catálogo de la exposición*, Santiago, 1990, p. 335; FOLGAR DE LA CALLE, M.C. y LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. : "Los Retablos", *San Martín Pinario, Catálogo de la exposición*, Santiago, 1999, p. 271.

## 27.- RETABLO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO. CAMARIÑAS

**Localización:** se sitúa en la nave de la iglesia en el lado del evangelio.

**Autor:** Juan Antonio Fabeiro.

**Cronología:** circa 1792.

**Estilo:** neoclásico.

### Ficha técnica

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** escasamente movida.

**Medidas:** 270 cm.

**Material:** madera policromada.

**Estructura:** se organiza en tres cuerpos.

El principal concebido como un gran edículo templario sostenido por seis columnas y el ático, del que se separa por medio de un entablamento liso. Se organiza en una estructura apoyada sobre pilastras que remata en un frontón semicircular.



**Relación con el entorno:** está pegado al muro de la iglesia.

**Conservación y restauración:** actualmente está en buen estado de conservación a causa de un reciente repinte y añadidos estructurales (parte superior de la hornacina central) y ornamentales en los netos del banco.

### Iconografía:

**Disposición actual de las imágenes:** el retablo está presidido por la imagen de la Virgen de Fátima acompañada por los niños pastores Francisco, Jacinta y Lucía, que ocupan la hornacina del cuerpo principal mientras que en el ático se sitúa una imagen de la Virgen de Guadalupe, también posterior a la realización del mismo.

**Disposición primitiva de las imágenes:** la imagen de la Virgen de Fátima datada en 1948 es posterior al retablo (fecha que lleva en la propia escultura)

y la Virgen de Guadalupe es posterior a la realización del retablo (segundo tercio del siglo XIX) y debió sustituir a la original.

Programa iconográfico: está alterado pero su advocación original fue la de la Virgen de Guadalupe.

**Análisis estilístico:** basándonos en la documentación parroquial que pudimos consultar, no sabríamos nada sobre este retablo pues no consta la existencia del libro de la Cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe. Bouza Álvarez sí lo consultó y recogió la autoría y fecha de realización del retablo. Se hizo un pago de diez y siete reales que se gastaron el día 6 de enero de 1792 “en el remate de la obra del retablo que se hizo en D. Juan Antonio Fabeyro, maestro escultor de la villa de Noya”<sup>244</sup> y otra partida recoge el pago de dos mil setecientos cincuenta reales para este escultor<sup>245</sup>.

El retablo se organiza en dos cuerpos con una única calle central destacada en ambos y combinando dos tipos de soporte: la columna de capitel jónico y basa ática en el cuerpo principal y la pilastra de orden corintio. El cuerpo principal parte de cuatro elevados netos que sustentan las seis columnas: cuatro centrales que flanquean la calle y dos en los extremos. Los dos pares de columnas centrales acusan un espacio intercolumnar que no llegan a constituirse como una calle.

La hornacina central está delineada con molduras longitudinales que terminan en un arco polimixtilíneo peraltado, dejando los acodamientos lisos, y en él se sitúa la imagen de la Virgen de Fátima con pastores y las ovejas. El diseño de la hornacina es fruto de la reforma que el retablo sufrió en el momento de repintarlo, según consta, durante el año de 1999.

Las columnas sustentan un potente entablamento liso que sobresale en los extremos a modo de cornisa y que se quiebra en dos planos a la altura de las columnas centrales, coincidiendo con el remate de la calle central que avanza ligeramente, quedándose retraídas las columnas de los extremos. Este efecto genera cierto movimiento en planta enfatizado por la moldura superior

---

<sup>244</sup> Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Guadalupe que comienza en 1781, fº 16 vº. Recogido en BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: “El escultor Ferreiro...”, p. 280. No hemos podido cotejar esta documentación.

<sup>245</sup> IBIDEM. Tampoco hemos podido cotejar esta documentación.



del entablamento que vuela a modo de cornisa y sobre la que se disponen dos angelotes alados y, en los extremos, dos motivos de jarrones.

El ático se organiza de un modo muy similar al cuerpo principal: dos soportes que imitan los netos inferiores sustentan cuatro pilastras de orden jónico que flanquean la calle en la que se sitúa la Virgen de Guadalupe. Ésta se inscribe en un arco de medio punto sobre pilastras lisas que presentan una doble molduración que sustituye al capitel. Para establecer la transición desde este ático al primer cuerpo se disponen dos orejeras lisas de perfil mixtilíneo. Culmina la estructura un frontón semicircular liso rematado en el vértice por una tarja que representa al Espíritu Santo por medio de un tetragrámaton sobre nubes que desprende haces de rayos. Flanqueando esta tarja se sientan sobre la cornisa superior del frontón dos angelotes alados al igual que los de la cornisa del entablamento.

El retablo muestra un claro clasicismo en la reutilización de elementos como las columnas jónicas, el frontón semicircular que remata el ático, la desnudez decorativa, probablemente con una policromía imitando jaspes que hoy no se conserva a causa del último repinte aplicado al retablo, el hecho de anular el movimiento en planta casi por completo y la presencia de la tarja con el tetragrámaton en el ático. Sin embargo, la pervivencia del predominio de la verticalidad frente a la horizontalidad y el ligero avance de la calle central que se adelanta ligeramente haciendo pervivir cierto movimiento en planta pero ya muy escaso, indica que el barroco está ejerciendo aún sus influencias.

La obra responde a la tipología del Retablo de Santa Escolástica trazado por Fray Plácido Caamiña entre 1773 y 1777 para la iglesia de *San Martín Pinario*<sup>246</sup> que, a su vez, deriva del modelo establecido por Ferro Caaveiro en el Retablo de *San Mamed de Carnota* (1774) purificada y simplificada. El modelo está aquí ya muy degradado y carece por completo de la fuerza de su estructura tectónica, de su sentido de la proporción, de los efectos barrocos

---

<sup>246</sup> El retablo fue realizado en el abadiato de Fray Bernardo Seoane Saavedra según recoge BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R.: "Abadologio de San Martín Pinario", *Studia Monástica*, VII, I, 1965, p.175.

de transparente logrados allí y de la categórica policromía de jaspes neoclásica<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup> Sobre este retablo véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “Retablo de Santa Escolástica” en *Galicia no Tempo...*, p. 335; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. y FOLGAR DE La CALLE, M. C.: *Los Retablos*, Santiago. San Martín Pinario..., p. 271.

## A. II. RETABLOS NEOCLÁSICOS

### A. II. 3. Tipología 3

OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Retablo de la Flagelación de Cristo de San Jorge de Camariñas	Circa 1787. Neoclásico	Desconocido
Retablo del Nazareno de San Jorge de Camariñas	Circa 1787. Neoclásico	Desconocido
Retablo Mayor de San Martín de Ozón	Entre 1802 y 1815. Neoclásico	Desconocido

#### 28.- RETABLO DE LA FLAGELACIÓN DE CRISTO IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Localización:** está en la nave del evangelio del crucero, apoyado en el muro este.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1787.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** plana.

**Medidas:** 225 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** predomina la decoración que



imita jaspes con rojos, verdes y ocre sobre los que se decoran los elementos ornamentales con dorados.

Relación con el entorno: a pesar de conservar una acusada forma semicircular en su cuerpo, está apoyado en una pared lisa.

Conservación y restauración: se conserva en buen estado. Se aprecia acumulación de suciedad en la gruesa capa de barniz oxidada. Acusa faltas matéricas puntuales sobre todo en la tarja de las Ánimas en la que se observa la falta de varios dedos de las manos del ánima situada en el centro.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: la hornacina alberga la imagen de Cristo atado a la columna en el momento en que es flagelado por dos sayones. La bóveda que hace de telón de fondo lleva los símbolos de su Pasión. En la banda horizontal que actúa a modo de predela se dispone un relieve con las Ánimas.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma.

Programa iconográfico: se representa el momento en que Jesús es azotado,



después de ser juzgado y antes de emprender el camino hacia el Calvario: “Y entregó a Jesús después de mandarlo azotar, para que lo crucificasen”

(Marcos, 15, 15).

Sin embargo, nada se dice en la cita

Detalle de los sayones que azotan a Cristo con un flagelo en la mano.

de la columna, elemento que se representa iconográficamente en esta escena a partir de las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia<sup>248</sup>. La escena se completa con sayones que azotan a Cristo y diversos símbolos de la Pasión, representados en el interior de la hornacina.

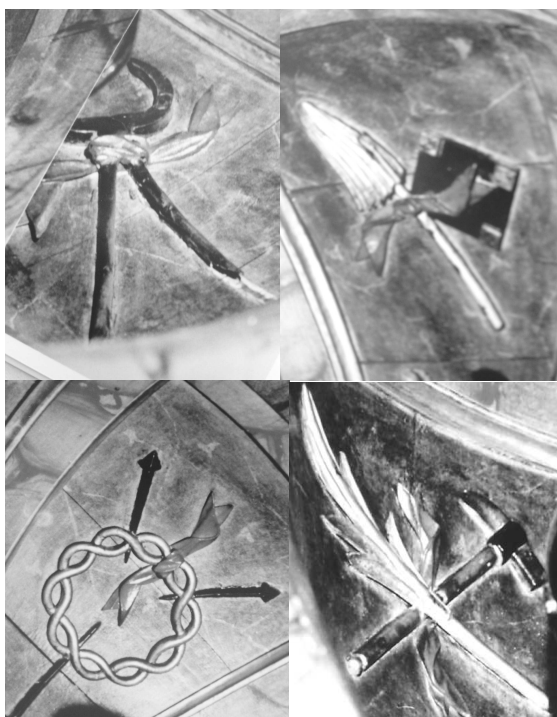
**Análisis estilístico:** una mínima referencia documental que hace referencia a la concesión de carácter de altar de ánima para este retablo, nos indica la fecha de realización del retablo alrededor del año 1787<sup>249</sup>.

Sigue una estructura de un gran cuerpo único cóncavo sin división en calles y ocupado por la escena de la Flagelación de Cristo, es decir: el momento en que

Jesús, ya condenado a muerte, es azotado, antes de su crucifixión<sup>250</sup>. Se representa a Cristo atado a una columna por medio de una cuerda siendo azotado por dos sayones que portan un flagelo en la mano, es decir un látigo de correas de cuero.

La semibóveda del retablo está dividida en casetones radiales ocupados por los elementos de la pasión de Cristo (martillo, cruz, corona, clavos y tenazas) que confluyen en una hornacina dibujada en la superficie del retablo.

El retablo se decora en los bordes del cuerpo con un doble listel:



Detalles de los símbolos de la Pasión de la semibóveda del Retablo

<sup>248</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M. A.: “Vida y pasión de Cristo en el Arte gallego Renacentista y Barroco” en *Galicia Terra Única. Catálogo de Exposición*, Santiago, 1997, p. 186.

<sup>249</sup> El dato hace referencia a la concesión de carácter de altar de ánima para el del Cristo Flagelado. Está tomado del Libro de Fábrica de San Jorge de Buria. 1738, fº. 124 rº. que recoge BOUZA ÁLVAREZ, J. L.: “El escultor Ferreiro...”, p. 284 y que no hemos podido comprobar.

<sup>250</sup> Tal como relatan tres de los cuatro evangelistas de los que apuntamos la narración de Mateo: “...y a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado”. (Mateo, 27,26).

el primero decorado con elementos vegetales y el segundo con una sucesión de puntos y rayas combinados con clásicos motivos de ovas, motivos todos ellos muy utilizados en los retablos barrocos del entorno compostelano. Como remate se dispone una orla en la que se combinan motivos vegetales combinados con “c” y volutas tanto tumbadas como afrontadas, como las que albergan un motivo de concha de vieira en el eje del retablo que tienen su antecedente en los Órganos de la *Catedral de Santiago* realizados por Miguel de Romay (1705) y que se utilizará profusamente como elemento decorativo que hace referencia al tema jacobeo.

El retablo fue realizado en fechas muy próximas al retablo del Nazareno y su estructura y su factura muy similares así lo corroboran. Repiten los modelos tomados que los retablos trazados por Melchor de Prado para Carnota (1791) o los de Bartolomé Fernández para el convento de la *Enseñanza de Santiago*. Pero aquí se gana en visión de conjunto y unidad de la estructura en la que se mantiene el efecto teatral del barroco aunque la escasez de decoración y la policromía son totalmente neoclásicas.

## 29.- RETABLO DEL NAZARENO IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Localización:** está en la nave del evangelio del crucero, apoyado en el muro sur.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1787.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** lineal.



Medidas: 275,5 cm.

Material: madera policromada.

Policromía: predominan los verdes y rojos imitando jaspes y el dorado.

Relación con el entorno: está apoyado en el muro este del brazo del evangelio del crucero. A pesar de su forma semicircular, no se adapta a una bóveda.

Conservación y restauración: está en buen estado de conservación. Presenta acumulación de suciedad en la policromía.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: la hornacina está ocupada por la imagen del Nazareno portando la cruz sobre la espalda. A ambos lados se sitúan las imágenes de la Virgen María en el lado del evangelio y María Magdalena en la epístola.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma.

Programa iconográfico: la imagen de Jesús Nazareno se acompaña de su madre y una de las santas mujeres, María Magdalena.

**Análisis estilístico:** el retablo es muy similar al del Cristo Flagelado de esta misma iglesia, datado circa 1787. Sin embargo, éste es un poco más avanzado si nos fijamos en los rasgos más clasicistas como por ejemplo los casetones que decoran el interior del arco de medio punto.

Sigue una estructura de cuerpo único dividido en tres calles: una central que es una hornacina muy destacada en la que se sitúa la imagen de Jesús Nazareno y las laterales carentes por completo de decoración que albergan en el evangelio a la Virgen María y en la epístola a María Magdalena. Se remata con una media bóveda decorada con casetones hasta la línea de imposta siendo el resto de la superficie completamente lisa. Como remate del mismo se utiliza una orla de motivos vegetales combinados con “c” tumbadas que configuran una estrecha cornisa decorativa.

Encontramos paralelismos para esta obra en los retablos realizados por artistas compostelanos a partir de la década de los 90 del siglo XVIII y que, retomando la estructura del Retablo Mayor de *San Julián de Ferrol* (1775)<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Inventariado y catalogación...”, p. 71.

adaptado a la semicircularidad de la bóveda, la van a transformar añadiéndole un edículo templario con frontón (retablo Mayor de *San Francisco de Betanzos* y retablo de *Santa María de los Ángeles*) y, finalmente, reduciendo sus dimensiones y simplificando las formas como en el retablo de San Roque de *San Mamed de Carnota* (1791) realizado por Melchor de Prado<sup>252</sup>.

El retablo del Nazareno de *Camariñas* da un paso más adelante: desaparece todo tipo de soporte, entablamento y decoración excepto la bóveda casetonada, motivo clasicista, y las orlas que dibujan el perfil del gran arco de medio punto que alberga la estructura y que repiten motivos decorativos del barroco. El avance es evidente en la ausencia de estos elementos y en el efecto de visión de conjunto que se logra.

### 30.- RETABLO MAYOR

#### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN. MUXÍA

**Localización:** ocupa el ábside de la capilla mayor de la iglesia.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** entre 1802 y 1815.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** escasamente movida.

**Medidas:** 321 cm.



<sup>252</sup> Sobre la evolución de este modelo véase IBIDEM, p. 71-72.



Material: madera policromada.

Policromía: predominan verdes y ocre que imitan jaspes.

Relación con el entorno: su estructura se adapta perfectamente al espacio cóncavo en el que se sitúa.

Conservación y restauración: el retablo está en buen estado. Solamente acusa suciedad superficial en las tarjas del ático así como faltas de policromía en la imagen del Sagrado Corazón de Jesús.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: preside el retablo una imagen de San Martín caracterizado como obispo, patrón de la iglesia, situado en la hornacina central, sobre el sagrario. A ambos lados y ocupando las calles laterales se colocan una imagen del Sagrado Corazón de Jesús en el evangelio y San José en la epístola. Coronando el retablo, se sitúa en la bóveda del mismo, una imagen de Dios Padre bendiciendo con la mano derecha y portando la bola del mundo en la izquierda y, finalmente, remata el retablo una tarja alusiva a San Martín de Tours y al monasterio de San Martín Pinario del que Ozón era priorato.

Disposición primitiva de las imágenes: el retablo debía estar presidido por una imagen de San Martín que podría haber sido la que hoy se encuentra en la sacristía, datada del último cuarto del siglo XVIII. En el inventario de 1888 se cita la existencia en el retablo mayor de una imagen de la Virgen del Carmen en el lado de la epístola y la imagen de San José “*en medio sobre la custodia*”<sup>253</sup> sin que sepamos si fueron esas las advocaciones originales.

**Análisis estilístico:** si bien no consta documentación sobre el retablo en el fondo parroquial, sí hemos hallado referencias en la documentación referida al monasterio de San Martín Pinario, del que fue priorato Ozón, recopilada por Freire Naval<sup>254</sup>. En 1802 se apunta la necesidad de un retablo mayor para el

---

<sup>253</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 360.

<sup>254</sup> FREIRE NAVAL, A. B.: *Aportación documental al estudio de la actividad artística del monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854*, tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1998.

Priorato de Ozón<sup>255</sup> y en 1815 se indica que “*se necesita (...) pintar el retablo del altar mayor*”<sup>256</sup>, información que constata que ya está realizado, por lo que concluimos que el retablo fue realizado entre 1802 y 1815, en la primera década del siglo XIX. Sucesivas citas de los años 1817 y 1825 confirman que la pintura del retablo se retrasó<sup>257</sup>.

El retablo, de estructura de cuerpo único, está dividido en tres calles; adapta su forma al ábside central de la capilla mayor siguiendo una estructura marcadamente cóncava conformada por dos cuerpos, el principal dividido en tres calles y el ático que es una bóveda semicircular. Se utilizan como soporte cuatro columnas panzudas con marcado éntasis: dos flanqueando la calle central y las otras dos en los extremos del cuerpo. La calle central, de clara tendencia vertical, es un arco de medio punto que arranca de la línea de imposta invadiendo el ático y alberga una estrecha y alargada hornacina de arco de medio punto sobre pilastras. En ella se dispone una estructura en la que se situaría el sagrario original hoy sustituido por uno de metal. Sobre esa estructura se apoya la imagen de San Martín de Tours caracterizado como obispo y sobresaliendo del propio marco de la hornacina, pues no es la imagen original.

Las calles laterales se conforman con un estrecho paño liso con el único motivo ornamental de una moldura que se sitúa visualmente a la misma altura del baquetón del capitel. La columna exterior y un machón flanquean la estructura en los extremos que se amplían hasta ocupar la totalidad del ábside hasta llegar al machón.

---

<sup>255</sup> “En 22 de abril de 1802 (...) Ytem propuso su Paternidad que en el Priorato de Soandres y en el Priorato de Ozón se necesitaban los retablos mayores de sus yglesias: Convinieron los Padres del Consejo se hiciese y compusiese todo segun y del mejor modo que su Paternidad acordase (...)”. Libro del Consejo de San Martín, 1771-1816, Carpeta 18, fol. 227 vº, Archivo Histórico Diocesano de Santiago. (IBIDEM, p. 189-192).

<sup>256</sup> “En 17 de julio de 1815 (...) en Ozon , se necesita (...) pintar el retablo del altar mayor y retocar algunas imágenes de los colaterales (...)”. Libro del Consejo de San Martín, 1771-1816, Carpeta 18, fol. 372 rº. Archivo Histórico Diocesano de Santiago. (IBIDEM, p.189-192).

<sup>257</sup> “En 16 de julio del año de 1817 (...) Ytem propuso su Paternidad que en caso de poder hacerse, era indispensable pintar el retablo mayor de Ozon y algunos colaterales (...)”. A.H.S.P.A. Libro de Consejo de San Martín, 1816 - 1835, s.fº. “En primero de junio de 1825 (...) Tambien propuso Nuestro Padre Abbad que se pintaria el retablo mayor de San Martin de Ozon (...)”. A.H.S.P.A. Libro de Consejo de San Martín, 1816 - 1835, s.f. (IBIDEM, p. 189-192).

El ático cierra la estructura del retablo con una bóveda que se adapta plenamente a la concavidad del ábside y, en el centro, se dispone la imagen de Dios Padre bendiciendo. Una sucesión de molduras configura la cornisa que arranca de la línea de imposta curvándose alrededor de la bóveda. En el vértice se coloca una tarja vertical con símbolos que identifican a San Martín de Tours que es el patrón de la iglesia de Ozón: escudo eclesiástico con capelo obispal de seis borlas colgantes sobre la corona real, mitra y báculo y, en el eje de la tarja, un pino flanqueado por dos vieiras en el escudo de *San Martín Pinario*<sup>258</sup>, lo que responde al hecho de que Ozón fuese priorato del monasterio compostelano.

El retablo está repitiendo los esquemas de los retablos de la Inmaculada Concepción y de la Virgen de la Aurora (hoy de San Juan Nepomuceno) trazados por Manuel de Prado para la iglesia santiaguesa de *Santa María del Camino* así como el retablo de San Roque que realizó en 1791 para la iglesia de San Mamed de *Carnota*<sup>259</sup>. Respecto a este último se aprecian como cambios fundamentales que marcan la evolución respecto a estas estructuras la sustitución de las pilastras por columnas panzudas, la eliminación del entablamento, la inclusión de calles laterales y una mayor concavidad de la estructura, ya que en Ozón el retablo retoma el modelo inicial de San Julián de Ferrol ideado para adaptarse a la semicircularidad del ábside<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup> Sobre este retablo véanse OTERO TÚÑEZ, R.: *El Retablo Mayor de San Martín Pinario*, CEG, t. 11, 1956, p. 229-243; FOLGAR DE La CALLE, M. C.: "Retablo Mayor de San Martín Pinario", *Galicia no Tempo*, Catálogo de la exposición, Santiago, 1990, pp. 302-311; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. y FOLGAR DE La CALLE, M. C.: *Los Retablos*, Santiago. San Martín Pinario, Catálogo de la exposición, Santiago, 1999;

<sup>259</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Inventariado y catalogación...*, p. 72.

<sup>260</sup> IBIDEM, p. 71.

### A. III. RETABLOS HISTORICISTAS:

#### 1. Historicismo clasicista

OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Retablo de San Antonio de San Martín de Touriñán	Circa 1842. Historicismo clasicista	Manuel Nimo
Retablo de la Virgen de la Piedad de San Martín de Touriñán	Circa 1842. Historicismo clasicista	Desconocido
Retablo de la Virgen del Carmen (antes Ánimas) de San Pedro de Ponte do Porto	1850. Historicismo clasicista	Ramón Noya
Retablo Mayor de San Martín de Touriñán	1854. Historicismo clasicista	Manuel Nimo

#### 31.- RETABLO DE SAN ANTONIO IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN

**Localización:** se sitúa en el muro sur de la nave principal de la iglesia, albergado en un arco embutido en la pared sostenido por dos pilastras cajeadas.

**Autor:** desconocido.

**Pintura:** Manuel Nimo.

**Cronología:** 1842.

**Estilo:** historicismo  
clasicista.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo  
hornacina.

**Planta:** escasamente  
movida.

**Medidas:** 218 cm.

**Material:** madera  
policromada.



**Policromía:** muestra una policromía muy suave de colores ocres y verdes que imitan jaspes y dorados.

**Relación con el entorno:** está embutido en el muro sur, adaptándose perfectamente a una estructura pétrea conformada por dos pilastras cajeadas que sustentan un arco de medio punto culminado en su clave por una concha de vieira.

**Conservación y restauración:** está en bastante buen estado, acusando suciedad superficial abundante así como deficiencias en el ensamblaje de la tabla que sirve de fondo para la imagen de San Antonio.

**Iconografía:**

**Disposición actual de las imágenes:** se dispone en la hornacina del retablo una imagen de San Antonio de Padua sosteniendo al Niño.

**Disposición primitiva de las imágenes:** lo más probable es que la hornacina fuese ocupada por otra imagen de San Antonio, bien anterior a la realización del retablo, bien coetánea al propio retablo pues la actual data del primer tercio del siglo XX.

**Programa iconográfico:** el retablo está dedicado a San Antonio cuya devoción está muy extendida en Galicia.

**Análisis estilístico:** a pesar de lo escaso y fragmentado de la documentación de esta iglesia, consta la fecha y el costo de la realización del retablo de San Antonio. En 1842 se hace un pago de quinientos veinte reales a cuenta de seiscientos en los que se “ajusto la obra del retablo y pintura del altar de San Antonio”<sup>261</sup>, y al año siguiente se termina de pagar la obra según consta en dos citas más<sup>262</sup>.

El retablo se divide en tres cuerpos aunque el gran desarrollo del cuerpo principal proporciona una preeminencia de la visión de conjunto. Dos pares de columnas pareadas y panzudas se elevan apoyadas en un estrecho banco en el que se destacan sólidos netos, decorados con motivos de placas, que flanquean la hornacina central. Éste está conformado por un sencillo arco de medio punto que lleva una moldura en el intradós y motivos vegetales muy planos y esquemáticos en los acodamientos del mismo. El fondo de la hornacina aparece policromado, sobre la cabeza de San Antonio, con un rompimiento de gloria del que sale volando una paloma rodeada de nubes.

Los pares de columnas de capitel dórico sustentan un entablamento liso, compuesto por una sucesión de listeles lisos carentes por completo de decoración, que se quiebra a la altura de la calle central abriendo el espacio y generando una suave transición hacia el ático.

El remate del retablo se realiza con un estrecho ático semicircular decorado con policromía que imita jaspes y un único motivo ornamental de placa geométrica en el vértice que repite el modelo de los derivados de Casa y Novoa. La cornisa se quiebra adelantándose en correspondencia con los pares de columnas correspondiendo así el avance del entablamento.

La obra responde a presupuestos clasicistas con una estructura de tendencia al cuerpo único y el leve quebramiento de la cornisa del ático que

---

<sup>261</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 467.

<sup>262</sup> 1845. “*Ochenta reales que pagó y se restaban la Nimo de Cee por el retablo de S. Antonio*”. Libro de Fábrica de San Martín de Touriñán. 1678-1885, fº 199 rº. 1845-1850. “*A D. Manuel Nimo de Cee por cuenta del retablo entregué sietecientos reales*” Libro de Fábrica de San Martín de Touriñán. 1678-1885, fº 202 vº. (IBIDEM, p. 467).

genera cierto movimiento en planta. La escasez de elementos decorativos, a los que hay que añadir tan sólo -además de las placas de escaso relieve y plasticidad- la presencia de sobrias sargas en los fustes de las columnas, la policromía que imita jaspes y cierta tendencia al desarrollo horizontal de la estructura así como la individualización de las partes (pares de columnas y calle central) son los elementos que hacen de este retablo una obra clasicista.

### 32.- RETABLO DE LA PIEDAD

#### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN. MUXÍA

**Localización:** se sitúa en el muro norte de la nave principal de la iglesia, embutido en un arco de cantería sustentado por pilastras cajeadas.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1854.

**Estilo:** historicismo clasicista.

#### Ficha técnica

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** escasamente movida.

**Medidas:** 225 cm.

**Material:** madera policromada.



**Policromía:** predominan los ocre y verdes pálidos que imitan jaspes, así como dorados para los elementos decorativos de las columnas.

**Relación con el entorno:** el retablo se adapta perfectamente al marco arquitectónico que lo alberga, que es un arco de medio punto sustentado por dos pilastras doblemente cajeadas.

Conservación y restauración: el retablo acusa problemas de ensamblaje en la hornacina central así como acumulación de suciedad superficial aunque su estado general es bueno.

#### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: la hornacina está ocupada por una imagen de la Piedad datada a finales del siglo XVIII (por tanto anterior a la realización del retablo) que lleva una cruz con la inscripción INRI en banda horizontal.

Disposición primitiva de las imágenes: desconocida. Del mismo modo resulta desconocida también la advocación inicial de este retablo.

Programa iconográfico: el retablo está dedicado a la Piedad, momento en el que la Virgen sostiene el cuerpo de su Hijo crucificado ante la cruz.

**Análisis estilístico:** a pesar de lo confuso y escaso de la documentación para esta iglesia, la fecha posible de este retablo puede ser 1854 en la que consta un pago de trescientos setenta reales de un total de mil doscientos treinta reales<sup>263</sup> por un retablo, cantidad bastante aproximada, por otra parte, al costo del retablo de San Antonio situado enfrente de éste y de idéntica estructura y tamaño; si bien el pago puede haberse efectuado a posteriori, como solía ser habitual, y el retablo pudo haber sido realizado en los años cercanos al de San Antonio.

El retablo mantiene la división en cuerpos de épocas anteriores aunque el principal destaque sobre los demás. El banco se limita a una estrecha banda en cuyo centro se sitúa un minúsculo sagrario en el que se destacan los volúmenes de los netos, decorados con motivos de placas geométricas, sobre los que se elevan dos pares de columnas panzudas. Llevan, como único elemento decorativo, sargas vegetales muy esquemáticas y estilizadas sin apenas movimiento, características de la época neoclásica. Los pares de columnas flanquean una gran hornacina conformada por un arco de medio punto policromado con un paisaje de montes, árboles y un cielo colmado de nubes. En

---

<sup>263</sup> 1854. “Trescientos setenta reales que por resto de mil doscientos treinta en que fue ajustada la obra del retablo con su pintura al óleo para esta yglesia, entregó a Manuel Nimo de la villa de Cee”. Libro de Fábrica de San Martín de Touriñán. 1678-1885, fº 215 rº. (Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, 1998, p. 467).



los acodamientos del mismo lleva elementos decorativos vegetales muy esquemáticos y carentes de volumen. El entablamento liso conformado por una sucesión de listeles lisos, sostenido por las columnas, divide el cuerpo principal del exiguo ático semicircular que cuenta, como único elemento decorativo, con un motivo de placas de escaso volumen situado en el vértice del mismo, sobre la cornisa que se quiebra avanzando levemente.

El retablo presenta una estructura sencilla con un cuerpo principal que aparece muy destacado, con tendencia al desarrollo horizontal; el predominio de lo esencial frente a lo anecdótico, la escasez de elementos decorativos y la policromía que imita jaspes, son las características de este retablo clasicista.

### **33.- RETABLO DE LA VIRGEN DEL CARMEN (ANTES DE ÁNIMAS)**

#### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Localización:** se sitúa pegado al muro norte de la nave principal de la iglesia.

**Autor:** Ramón Noya.

**Cronología:** 1850.

**Estilo:** ecléctico.

#### **Ficha técnica**

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** escasamente movida.

**Medidas:** 310 cm.

**Material:** madera policromada.

**Relación con el entorno:** está pegado a la pared.

**Conservación y restauración:**



aparentemente la estructura está en buen estado aunque hay muestras de humedad en la tabla central del ático. La policromía acusa faltas puntuales en el relieve de las Ánimas así como en la imaginería aunque el mayor problema de ésta es la presencia de xilófagos en los monjes que acompañan a la Virgen del Carmen produciendo faltas matéricas.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: preside el retablo la imagen de la Virgen del Carmen acompañada por dos santos carmelitas a sus pies: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. En las calles laterales se sitúan San Antonio de Padua en el evangelio y San José en la epístola. En la hornacina del ático una diminuta imagen de la Virgen de Guadalupe se apoya en el entablamento.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma salvo la imagen de la Virgen de Guadalupe que tuvo que ser añadida posteriormente ya que es una imagen del segundo tercio del siglo XX.

Programa iconográfico: el retablo estaba dedicado a las Ánimas y en relación con ellas están la Virgen del Carmen, San Antonio de Padua a quien se le reconoce su papel intercesor con las Ánimas para lograr la salvación, el mismo que San José, uno de los principales intercesores ante la muerte.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado en 1850 por Ramón Noya que recibió la cantidad de setecientos reales por la obra<sup>264</sup>. Al mismo tiempo que se le encargó la realización de este retablo, llevó a cabo una composición en el altar del Rosario con el que, este Retablo de la Virgen de Ánimas, tiene muchas semejanzas aunque utilizando fórmulas eclécticas.

---

<sup>264</sup> 1850. *"Iten fecha sietecientos reales que importó el Retablo que se hizo en la capilla de Animas por estar en la capilla de Animas por estar el viejo enteramente destruido y Es constante se remato en dicha cantidad en Ramón Noya como mas ventajoso postor la favor, de la Iglesia para cuya cantidad entrego el que rinde estas quantas ciento ochenta y cinco reales y quince maravedies y tres quartos de otro y el recibiente lo recibió de sus antecesores"*. Libro de la Fábrica de San Pedro del Puerto. 1791-1856, fº s.nº.

1850. *"Iten sietecientos reales que costó el retablo de la Capilla de Ánimas"*. Libro de Culto y Fábrica de San Pedro del Puerto. 1850-1956, fº. 1 rº. (Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 403-404)

El retablo se articula en tres cuerpos divididos en calles. El banco está conformado por dos grandes pedestales en los extremos, que sirven de apoyo a las calles laterales del cuerpo principal, interrumpiéndose en el espacio central donde se sitúa una tarja que representa a las Ánimas. El cuerpo principal se organiza en tres calles: la central, más amplia que las laterales, está conformada por una hornacina de arco de medio punto apoyado sobre pequeñas pilastras que acoge la imagen de la Virgen del Carmen y presenta un motivo ornamental vegetal muy esquematizado en el vértice. Las calles laterales son espacios rectangulares lisos flanqueados por columnas de capitel compuesto y basa ática con un ligero éntasis, entre las que se sitúan las imágenes de San Antonio en el evangelio y San José en la epístola, y que son los elementos que sustentan el entablamento liso con el único motivo decorativo de un listel denticulado. En los extremos del retablo, más allá de las columnas exteriores una pilastra, que funciona como elemento decorativo, cierra la estructura.

El entablamento se rehunde en la calle central al tiempo que se adelanta en las calles laterales, quebrándose para ello la altura de las columnas interiores. Sobre él se dispone un ático semicircular que alberga una gran hornacina rectangular que se curva en la parte superior siguiendo la forma de la cornisa. Está flanqueado por dos antorchas que están “iluminando” la hornacina y, a media altura, dos medias pilastras cajeadas que llevan como únicos elementos decorativos, ya muy esquematizados, un motivo de volutas en el sumoscapo y una roseta en el imoscapo. La hornacina lleva como único elemento figurativo una exigua tarja que representa un sol de trazos muy sencillos y esquemáticos.

La cornisa de remate del retablo, totalmente lisa, se quiebra sobre la hornacina avanzando, en contraposición con el rehundimiento de la calle central del primer cuerpo, generando así un movimiento en planta.

El retablo está retomando el esquema estructural del Retablo de Ánimas de esta misma iglesia de Ponte do Porto, lo que no debe resultar extraño teniendo en cuenta que aquel fue retocado por Ramón Noya en el mismo año en

que realizó éste, de modo que tiene que conocer este retablo y es probable que se le hiciera alguna indicación al respecto.

Responde a un historicismo clasicista con ribetes eclécticos ya que está utilizando fórmulas de diversos estilos artísticos, tanto estructurales -ya señaladas- como decorativas con escasa aparición de elementos decorativos y muy esquematizados: motivos denticulares en el entablamento y voluta a modo de grapa sobre el arco de la hornacina.

### **34.- RETABLO MAYOR**

#### **IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN**

**Localización:** se localiza en la capilla mayor de la iglesia.

**Autor:** Manuel Nimo.

**Cronología:** 1854.

**Estilo:** historicismo clasicista.

#### **Ficha técnica**

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** escasamente movida.

**Medidas:** 346 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** está muy deteriorada pero se aprecia que imitaba jaspes.

**Relación con el entorno:** se adapta perfectamente al muro este de la iglesia en la capilla mayor.



Conservación y restauración: el retablo presenta gran acumulación de suciedad con la agravante de las faltas de policromía bajo las que se perciben los anteriores repintes.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: preside el retablo la imagen del patrón de la iglesia, San Martín, representado como obispo. Ocupan las calles laterales San Roque y San José en el lado del evangelio y la Virgen del Rosario y San Francisco Javier en la epístola.

Disposición primitiva de las imágenes: sabemos que las imágenes de San Roque y San José datan de 1868 mientras que la imagen de la Virgen del Rosario fue reformada en esa misma fecha y, por tanto, es anterior. Desconocemos cuál era la antigua disposición de las imágenes en el retablo.

Programa iconográfico: el retablo está dedicado a San Martín, patrón de la iglesia, que ocupa la calle central. Es una imagen del siglo XVII que debió pertenecer al antiguo retablo mayor<sup>265</sup>, pero no tenemos documentación alguna sobre las imágenes preexistentes en la iglesia antes de la realización del retablo actual. Es probable que, por motivos económicos, no se pudiesen hacer las imágenes correspondientes hasta la fecha de 1868, años después de haber realizado el retablo, y mientras tanto se utilizasen algunas que había en la iglesia: la Virgen del Rosario, San Francisco Javier, etc. No tienen, por tanto, programa iconográfico definido.

**Análisis estilístico:** el retablo fue ajustado en mil doscientos treinta reales y fue realizado por Manuel Nimo en 1854, aportándose más dinero a cuenta entre 1859-1861<sup>266</sup>. El retablo se divide en tres cuerpos: un banco muy estrecho casi

---

<sup>265</sup> Aunque no se conserva mucha documentación para esta iglesia, consta la existencia de retablos antiguos uno de ellos del siglo XVII al que debió pertenecer esta imagen: 1686. “*Mas de la por descargo dicho Francisco de Campos ochenta reales que se sacaron de la fabrica para ayuda del Retablo que se puso en la yglesia*”. Libro de Fábrica de San Martín de Touriñán. 1678-1885, fº 11 rº. Así como el arreglo del antiguo altar mayor de la iglesia en 1791. “ (...) *y reparar el retablo del altar mayor*”. Libro de Fábrica de San Martín de Touriñán. 1678-1885, fº 137 vº-138 rº. (Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 466-467).

<sup>266</sup> 1854. “Trescientos setenta reales que por resto de mil doscientos treinta en que fue ajustada la obra del retablo con su pintura al óleo para esta yglesia, entregó a Manuel Nimo de la villa de

desaparecido, un cuerpo principal que cuenta, a su vez, con cinco calles y un ático de escaso desarrollo. El banco desaparece casi por completo resaltándose únicamente los netos donde se apoyan las columnas y el sagrario cuadrangular, de calidad muy pobre, y que consta de una doble pilastra que enmarca una puerta donde se sitúa un tetragrámaton.

El cuerpo principal es el que más desarrollo tiene extendiéndose en sentido horizontal hasta ocupar todo el ancho de la capilla mayor. Consta de un gran edículo templario sustentado por columnas de escaso éntasis, basa ática y capitel compuesto. La hornacina central alberga la imagen del patrón de la iglesia, San Martín, y se compone mediante una estructura rectangular muy elevada que se curva en la parte superior. A ambos lados, lo que eran los intercolumnios se convirtieron en auténticas calles. En ellas se dispone una peana sobre la que se colocan las imágenes de San José, en el evangelio, y la Virgen del Rosario en la epístola y, como elementos de transición a las calles de los extremos, dos pilastras lisas policromadas cintan el edículo templario.

Las calles externas se configuran a modo de panel cajeado en el que se repite la idea de la peana a media altura albergando otras dos imágenes. Las columnas sustentan un entablamento que se curva en la calle central siguiendo el diseño de la hornacina, invadiendo el espacio del ático y quebrándose en dos planos, generando así un ligero movimiento en planta. El ático dibuja una estructura poligonal culminada con una tarja que alberga un tetragrámaton entre nubes y rayos luminosos y albergada por un gran paño liso que recubre el muro de la capilla mayor.

El trazado del retablo está en relación directa con el retablo que Ferro Caaveiro realizó para *San Pedro de Fiopáns* (trazado en 1777)<sup>267</sup> (tres cuerpos, cinco calles en el cuerpo principal, intercolumnios utilizados como calles, remate curvo del entablamento y ático poligonal) aunque aquí se prescinde por completo de la decoración y se simplifica la estructura. En este sentido, habría que

---

Cee”, fº 215 rº. 1859-1861. “*Iten dio para cuenta del retablo de esta yglesia ciento y sesenta reales*” fº 210 vº. Libro de Fábrica de San Martín de Touriñán. 1678-1885. (IBIDEM, p. 469-470).

<sup>267</sup> GENDE FRANQUEIRA, G.: “Cita de tres maestros compostelanos en el Retablo Mayor de la Iglesia de Fiopáns”. *Abrente*, 1977, p. 101-106.

avanzar cronológicamente para ponerlo en relación con el Retablo Mayor de *San Cristóbal de Dombodán* realizado por el mismo Ferro Caaveiro ya en 1798<sup>268</sup>, aunque la cronología de este retablo sea de los años centrales del siglo XIX y mantenga claramente presupuestos clasicistas: escaso movimiento en planta, ausencia total de elementos decorativos ya que el único elemento que ornamenta aquí son las molduras del entablamento y los cajeados de las calles de los extremos, policromía que imita jaspes en las pilastras que cintan el edículo central, el predominio de lo esencial frente a los detalles, la reutilización de elementos clásicos -las columnas de orden compuesto, pilastras, etc...

---

<sup>268</sup> Libro de fábrica, fº. 137 vº, recogido en LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M: *Inventariado y catalogación...*, p. 75.

### A. III. RETABLOS HISTORICISTAS:

#### 2. Eclecticismo

OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Retablo del Santo Cristo y Sepulcro del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1859. Eclecticismo	Desconocido
Retablo de la Virgen Dolorosa del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1859. Eclecticismo	Desconocido
Retablo de la Virgen de la Saleta del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1872. Eclecticismo	Desconocido
Retablo de la Inmaculada Concepción del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1872. Eclecticismo	Desconocido
Retablo de Ánimas de San Cipriano de Villastose	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo	Desconocido
Retablo de la Virgen de Fátima de San Cipriano de Villastose	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo	Desconocido
Retablo de San Isidro Labrador de la Capilla de San Isidro de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo	Desconocido
Retablo del Sagrado Corazón de Jesús de San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Eclecticismo	Desconocido



### 35.- RETABLO DEL SANTO CRISTO Y SEPULCRO SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Localización:** se sitúa en el lado del evangelio en el crucero del santuario.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1859.

**Estilo:** eclecticismo.

#### **Ficha técnica**

**Tipología:** retablo tabernáculo.

**Planta:** ligeramente movida.

**Medidas:** 350 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** se mezclan colores azules, rojos,... muy intensos.

**Relación con el entorno:** se apoya en el muro norte del crucero de la iglesia.

**Conservación y restauración:** presenta un buen estado general aunque se observan en la hornacina del Cristo deficiencias de ensamblaje entre las tablas que sirven de fondo a la escultura.

#### **Iconografía:**

**Disposición actual de las imágenes:** un Cristo Crucificado sobre un fondo paisajístico pintado ocupa la hornacina central mientras en el ático se sitúa una imagen de San Joaquín.

**Disposición primitiva de las imágenes:** la imagen de San Joaquín es coetánea al retablo y el Cristo es anterior (circa 1711).

**Programa iconográfico:** carece de programa propio, pero sí hay una estrecha relación con el retablo situado enfrente. Aquí se representa a Cristo Crucificado



y yacente, en el retablo del otro lado a la Virgen de los Dolores, su madre. En el ático se dispone la imagen de San Joaquín que debió hacer pareja con la de santa Ana, que supuestamente ocuparía el ático del otro retablo, hoy perdida, siendo los padres de la Virgen, reputados intercesores.

**Análisis estilístico:** el retablo hace pareja con el retablo de la Virgen de los Dolores y data, al igual que aquel, de 1859 siendo pintado en 1860, según consta en el libro de fábrica, con un importe total ambos de diez mil trescientos ochenta reales<sup>269</sup>.

El retablo sigue una estructura de superposición de cuerpos: un pedestal interrumpido en la calle central, un cuerpo principal que alberga la hornacina en la que se sitúa la imagen del Santo Cristo y un ancho arquitrabe que da paso al ático que contiene otra hornacina y está coronado por un tetragrámaton que desprende rayos de sol. Toda la estructura está apoyada sobre una mesa de altar de madera, bajo la que está la urna del Cristo yacente, envuelto en una sábana blanca.

El cuerpo principal está dividido en una calle central muy amplia y pequeños entrepaños en los laterales, separados entre sí por pilastras lisas pero el banco desaparece en esta calle central de modo que ésta llega hasta la propia mesa del altar. El Cristo Crucificado se sitúa sobre un paisaje de Jerusalén y ocupa la hornacina por completo. Los entrepaños laterales, muy estrechos, están decorados con policromía de motivos vegetales.

La transición hacia el ático se hace a través de un amplio arquitrabe compuesto por dos listeles lisos que flanquean uno dentado. El ático está conformado del mismo modo que el cuerpo principal: una hornacina en la calle central que alberga la imagen de San Joaquín sobre un fondo policromado a modo de grandes cortinajes, flanqueado por pilastras estriadas que sustentan otro arquitrabe rematado en un frontón que lleva en el extremo superior un tetragrámaton.

---

<sup>269</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 314.

Se trata de un retablo que responde a las características del eclecticismo pues se retoman la superposición de cuerpos, muy utilizada en época renacentista y barroca, la presencia de arquitrabe amplio y liso, carente de decoración como en la época neoclásica, pilastras como elemento sustentante,... La propia estructura del retablo, de formas elementales y ausencia de ornamento, está haciendo referencia al arquitecto renacentista Vignola que, en la iglesia del Jesús de *Roma* configura un esquema aquí repetido. La policromía supone los elementos decorativos y ornamentales del retablo en forma de motivos vegetales en los netos del banco, sargas de flores en los entrepaños laterales, volutas en los extremos del ático y decoración que imita mármoles y jaspes, tal como se venía haciendo en época neoclásica. Como fondo del Cristo Crucificado así como de la imagen de San José, se eligieron motivos muy teatrales, característicos más bien de época barroca aunque la resolución sea deudora del momento de realización del retablo.

### **36.- RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES**

**SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA**

**Localización:** se sitúa en el crucero del santuario en el lado de la epístola.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1859.

**Estilo:** eclecticismo.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo tabernáculo.

**Planta:** ligeramente movida.

**Medidas:** 350 cm.



Material: madera policromada.

Policromía: predominan colores azules, verdes y rojos muy intensos.

Relación con el entorno: se apoya en el muro sur del crucero de la iglesia.

Conservación y restauración: está en buen estado de conservación apreciándose tan sólo algunas hendiduras en las tablas de las hornacinas centrales.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: preside el retablo una imagen de la Virgen de los Dolores de vestir situada en la hornacina del cuerpo principal estando la hornacina del ático vacía.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma, aunque falta la imagen que tendría que ocupar la hornacina del ático, posiblemente santa Ana para completar así el programa iconográfico de los dos retablos afrontados.

Programa iconográfico: el significado iconográfico de este retablo está en estrecha relación con el retablo del Cristo Crucificado puesto que aquí se representa a su madre, la Virgen de los Dolores. La imagen del ático debió ser sin duda la de santa Ana para complementarse con la de su esposo San Joaquín, ambos considerados como buenos intercesores.

**Análisis estilístico:** según las noticias documentales el retablo fue realizado en 1859 y pintado un año más tarde costando, junto a su gemelo, un total de diez mil trescientos ochenta reales<sup>270</sup>. Muestra una estructura muy sencilla que sigue la superposición de cuerpos -pedestal, cuerpo principal y ático- y la ausencia de calles ya que hay una hornacina central única y muy destacada. Sin embargo siguen utilizándose pilastras como elementos sustentantes de la estructura que en el cuerpo principal son lisas y en el ático estriadas. El ático está conformado por una calle central con una hornacina, hoy vacía, flanqueado por pilastras estriadas que sustentan un arquitrabe rematado en un frontón que remata la estructura.

Se trata de un retablo encuadrable dentro del eclecticismo con superposición de cuerpos muy utilizada en época renacentista y barroca, la

---

<sup>270</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 314.

presencia de arquitrabe amplio y liso, carente de decoración como en época neoclásica, pilastras como elemento sustentante,... La propia estructura del retablo, de formas elementales y ausencia de ornamento, está haciendo referencia al arquitecto renacentista Vignola que, en la iglesia del Jesús de *Roma* configura un esquema aquí repetido. La policromía es el único elemento que plantea los elementos decorativos y ornamentales del retablo en forma de motivos vegetales en los netos del banco, sargas de flores en los entrepaños laterales, volutas en los extremos del ático y decoración que imita mármoles y jaspes, tal como se venía haciendo en época neoclásica.

### **37.- RETABLO DE LA VIRGEN DE LA SALETA SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA**

**Localización:** se sitúa en el muro norte del crucero de la iglesia en el lado del evangelio.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1872

**Estilo:** eclecticismo.

#### **Ficha técnica**

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** escasamente movida.

**Medidas:** 350 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** muestra una mezcla de colores intensos, amarillo, azul, verde y rojo.

**Relación con el entorno:** está apoyado



en uno de los muros de la iglesia haciendo pareja con un retablo gemelo dedicado a la Inmaculada Concepción.

Conservación y restauración: el retablo está en buen estado en cuanto a su estructura pero su policromía acusa pequeñas faltas provocadas por los clavos de unión que presentan oxidación. Suciedad superficial generalizada y problemas de asentamiento en la tabla de fondo de la hornacina principal.

#### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: en la hornacina central se dispone la imagen de la Virgen de la Saleta, que fue realizada en el mismo año que el retablo tal como consta documentalmente<sup>271</sup>, y la hornacina del ático está ocupada por una imagen de santa Ana también del siglo XIX, que debía pertenecer a un retablo anterior.

Disposición primitiva de las imágenes: la misma.

Programa iconográfico: el retablo es fruto de una devoción particular por la Virgen de la Saleta

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado en 1872 por un importe total de dos mil reales según consta en la documentación parroquial<sup>272</sup>, aunque desconocemos quién fue su autor.

Sigue una organización en cuerpos superpuestos: un amplio banco en el que los netos que sirven de apoyo a las columnas se adelantan sobresaliendo en planta y un sagrario flanqueado por una doble pilastra. El cuerpo principal alberga una amplia hornacina conformada por un arco de medio punto con cajeados vegetales en las enjutas y sustentado por pilastras con el mismo motivo. Como soporte del entablamento quebrado se utilizan sendos pares de columnas de basa ática y capitel compuesto que dejan espacio entre sí generando una estrecha calle ocupada por una pilastra.

El entablamento divide el cuerpo principal del ático, quebrándose a la altura de los soportes centrales y sobresaliendo ligeramente en la calle central. Sobre él se dispone el ático que repite la misma organización (hornacina central

---

<sup>271</sup> Véase p. 473 de este trabajo.

<sup>272</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 312.

flanqueado por dos pares de columnas con espacio intercolumnar), pero esta vez remata en la parte superior con una cornisa recta sobre la que se elevan una estructura a modo de frontón curvo culminado por una tarja con un tetragrámaton que desprende haces de rayos. Los extremos se rematan con dos orejeras que finalizan el recorrido en dos pináculos en forma de jarrones.

El retablo es parejo en sus trazas y factura al retablo de la Inmaculada Concepción situado en el mismo santuario y, los dos están tomando como referente los retablos realizados en 1859, para el mismo edificio: el retablo de la Virgen Dolorosa y el retablo del Cristo Crucificado con la única salvedad de que allí se estaban utilizando pilastras como soporte y aquí se optó por columnas variándose también la decoración que suprime los motivos vegetales.

El retablo sigue los principios del eclecticismo del siglo XIX, es decir: retoma elementos y repite estructuras de los periodos artísticos anteriores barrocos y neoclásicos mezclándolos. En este caso, el autor está retomando primordialmente esquemas neoclásicos: el cuerpo principal se resalta levemente, se utilizan columnas clásicas como soporte que muestran un amplio espacio intercolumnar, predomina una desnudez decorativa absoluta permaneciendo tan sólo una policromía que imita jaspes, muy al estilo neoclásico, e incluso se retoman esquemas renacentistas del arquitecto Vignola en el tipo de remate del ático, tal como ya se había señalado en los otros retablos del santuario, ya citados.

### **38.- RETABLO DE LA VIRGEN INMACULADA SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA**

**Localización:** se sitúa en el muro sur del crucero de la iglesia en el lado de la epístola.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1872.

**Estilo:** eclecticismo.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** escasamente movida.

**Medidas:** 350 cm.

**Material:** madera policromada.

**Policromía:** muestra una mezcla de intensos colores, rojos, azules y verdes.

**Relación con el entorno:** está adosado al muro de la iglesia.

**Conservación y restauración:** estructuralmente el retablo no presenta más problemas que los de

asentamiento de la tabla que sirve de fondo a la hornacina principal y algunas grietas transversales en las columnas. En cuanto a la policromía acusa pequeñas faltas causadas por los clavos de unión oxidados y suciedad superficial generalizada.

**Iconografía:**

**Disposición actual de las imágenes:** preside el retablo la imagen de la Virgen Inmaculada Concepción y en el ático se sitúa una imagen de San Joaquín.

**Disposición primitiva de las imágenes:** la imagen de la Inmaculada Concepción data del mismo momento de la realización del retablo. Sin embargo San Joaquín es una talla cronológicamente anterior que probablemente fue reutilizada en el momento de concebir el retablo.

**Programa iconográfico:** la Virgen protagoniza el retablo y aparece acompañada por una imagen de San Joaquín que se complementa con la imagen de Santa Ana del retablo de la Virgen de la Saleta.





**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado en 1872 por un importe total de dos mil reales según consta en la documentación parroquial si bien desconocemos quién fue su autor<sup>273</sup>.

Repite las mismas trazas y estructura de su coetáneo retablo de la Virgen de la Saleta situado en el mismo edificio: organización en cuerpos superpuestos con un amplio banco en el que sobresalen en planta los netos en los que se apoyan las columnas y donde se sitúa un sagrario flanqueado por una doble pilastra. El cuerpo principal alberga una amplia hornacina conformada por un arco de medio punto con enjutas cajeadas con decoración vegetal y sustentado por pilastras que repiten el mismo motivo. Dos pares de columnas sirven de soporte para el entablamento; tienen basa ática y capitel compuesto y el espacio intercolumnar entre ellos es lo suficientemente amplio como para albergar una pilastra.

El entablamento sirve de elemento divisorio entre el cuerpo principal y el ático y se quiebra a la altura de los soportes centrales sobresaliendo toda la estructura de la calle central del retablo destacándose en planta. Sobre el entablamento se dispone el ático que repite la misma organización (hornacina central flanqueado por dos pares de columnas con espacio intercolumnar) pero cambia el remate recto por un frontón curvo sobre una cornisa recta rehundida y se culmina con un tetragrámaton con haces de rayos. En los extremos del ático se disponen dos pináculos en forma de jarrones que rematan con un suave alerón.

Tanto este retablo como el anterior de la Virgen de la Saleta, están tomando como referente los dos retablos realizados en 1859: el retablo de la Virgen Dolorosa y el retablo del Cristo Crucificado con la diferencia de soporte utilizado (allí eran pilastras, aquí son columnas de orden compuesto) y de elementos decorativos utilizados, aquí eliminados por completo.

---

<sup>273</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 312.

El retablo sigue los principios del eclecticismo del siglo XIX, es decir, retoma elementos y repite estructuras de los períodos artísticos anteriores, sobre todo del clasicismo: cuerpo principal que se resalta levemente, se utilizan columnas clásicas como soporte que dejan ver un amplio espacio intercolumnar, predomina una desnudez decorativa absoluta permaneciendo tan sólo una policromía que imita jaspes, muy al estilo neoclásico, e incluso se retoman esquemas renacentistas del arquitecto Vignola en el tipo de remate del ático, tal como ya se había señalado para los otros retablos del santuario.

### **39.- RETABLO DE ÁNIMAS (O DE LA VIRGEN DEL CARMEN) IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE**

**Localización:** se sitúa en la capilla de la epístola de la iglesia.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** historicismo ecléctico.

#### **Ficha técnica**

**Tipología:** retablo sacramental.

**Planta:** ligeramente movida.

**Medidas:** 470 cm.

**Materia:** piedra y madera policromadas.

**Policromía:** está muy despintado manteniéndose tan sólo la policromía dorada en los encajamientos de las pilastras y en la cornisa del ático.

**Conservación y restauración:** el retablo presenta alteraciones estructurales graves estando totalmente repintado. Esa policromía presenta importantes pérdidas. Presenta mal estado de conservación.



**Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: delante de lo que sería la hornacina central, hoy ocupado por una urna de madera y cristal, se sitúa una imagen de la Virgen del Carmen. En las calles laterales se sitúan San Antonio de Padua en una peana por la que ascienden las ánimas del purgatorio, en el evangelio, y la Virgen del Rosario en la epístola. La hornacina superior está estructurada a modo de arco de medio punto cuyos entrepaños están ocupados por un relieve de las Ánimas que tratan de ascender hacia la Virgen del Carmen, situada encima de ellas sobre una corona de nubes.

Disposición primitiva de las imágenes: desconocida.

Programa iconográfico: el retablo está totalmente alterado y desconocemos qué imágenes ocuparían las hornacinas. El relieve de la Virgen del Carmen con las Ánimas en el ático nos da la advocación del retablo.

**Análisis estilístico:** el retablo consta de dos cuerpos que se superponen, uno principal muy amplio y un ático, hoy más estrecho que aquel a causa de su deterioro. Se utilizan como elementos sustentantes pilastras cajeadas en resalte que llevan en el sumóscapo una cabeza de querubín alado y dividen el cuerpo principal en tres calles; la central es doble que las laterales y está ocupada, en la actualidad, por una urna de madera y cristal que albergaría una imagen. Las calles laterales se estructuran a partir de un arco de medio punto muy sencillo que ocupa dos tercios del entrepaño y lleva en la parte superior una caja decorada con otro querubín, quedando el resto de espacio carente por completo de decoración. El entablamento es una sencilla línea de imposta que se quiebra a la altura de los soportes que avanzan en doble escalonamiento. En la calle central se perdió la estructura original hoy sustituida por una pieza de madera que imita un arco. En el ático se eleva un espacio a modo de calle central flanqueada por pilastras cajeadas rehundido y coronado por un arco de medio punto que lleva en el intradós una sucesión de cabezas de querubín. Éstas, en vez de albergar una hornacina donde situar una escultura, tienen como fondo un

transparente formado por el vano del muro sur de la iglesia por el que se filtra la luz que ilumina la capilla.

Las enjutas del arco están ocupados por una tarja de las Ánimas ardiendo en el Purgatorio. El espacio que ocuparían las calles laterales está completamente liso y parece que fue alterado. Cierra la composición del retablo una cornisa de triple listel liso que avanza a la altura de las pilastras al tiempo que se rompe en la calle central. En ese punto se sitúa una tarja con una corona de nubes en la que se dispone la Virgen del Carmen estirando los brazos hacia las Ánimas, subrayando su papel intercesor en la salvación de las mismas.

El diseño del retablo es muy sencillo y presenta características eclécticas: superposición de cuerpos con un ático semicircular cuya cornisa se quiebra adelantándose y generando un leve movimiento en planta, reutilización de pilastras cajeadas a modo de elemento sustentante aunque sin ninguna función y motivos decorativos de cabezas de querubines

#### **40.- RETABLO DE LA VIRGEN DE FÁTIMA PARROQUIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE**

**Localización:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** eclecticismo.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** lineal.



Medidas: 250 cm.

Material: madera policromada.

Relación con el entorno: está pegado a la pared del muro norte del crucero de la iglesia.

Conservación y restauración: no presenta daños y está en buen estado.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: el retablo está presidido por la imagen de la Virgen de Fátima en la hornacina principal, flanqueada por las imágenes de la Virgen Inmaculada Concepción y San Roque en las calles del evangelio y de la epístola, respectivamente. En el ático se sitúa una pequeña imagen de San Cipriano.

Disposición primitiva de las imágenes: desconocida.

Programa iconográfico: no hay un programa establecido. La imagen de San Roque es habitual en todas las iglesias gallegas, como defensor contra la peste sustituyendo a San Sebastián<sup>274</sup>. Las imágenes de San Cipriano (tercer cuarto del siglo XVIII) y de la Inmaculada (último tercio del siglo XVIII) se reutilizaron y recolocaron en este retablo.

**Análisis estilístico:** el retablo parte de una doble escalinata de madera que tienen como fin elevar la propia estructura del retablo. Sobre ella se dispone un gran cuerpo principal, muy elevado y de clara tendencia vertical, dividido en tres calles.

La calle central es una gran hornacina de arco de medio punto con un gran paño liso en las enjutas. En las calles laterales se disponen también sendos arcos de medio punto recortados directamente sobre la superficie, sin ornamentación de ninguna clase en el perfil de cada uno, aunque sí en las enjutas de los arcos donde se sitúa un paño colgante a modo de elemento ornamental.

Un estrecho entablamento rematado en una cornisa volante separa el ático del cuerpo principal. Éste está constituido por una hornacina central que desprende haces de rayos, imitando una gran tarja que alberga una imagen de

---

<sup>274</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “La expresión artística de la devoción”..., p. 285.

San Cipriano, patrón de la iglesia. Flanqueándola se disponen dos volutas, cintando el ático, un listel denticulado recorre su perímetro.

El retablo responde a las características de un eclecticismo del siglo XIX recogiendo fórmulas utilizadas en períodos artísticos anteriores tales como superposición de cuerpos, calle central doble que las laterales, motivos decorativos de paños colgantes y listeles denticulados, volutas, etc.

#### **41.- RETABLO DE SAN ISIDRO LABRADOR**

##### **CAPILLA DE SAN ISIDRO. PARROQUIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN**

**Localización:** en la sacristía de la capilla de San Isidro.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** eclecticismo.

##### **Ficha técnica**

**Tipología:** retablo hornacina.

**Planta:** lineal.

**Medidas:** 199 cm.

**Material:** piedra y madera policromadas.

**Relación con el entorno:** está apoyado en la pared.

**Conservación y restauración:** presenta faltas de policromía y manchas de óxido. Se detecta la presencia de un repinte reciente sobre el que se acumuló suciedad.

##### **Iconografía:**

**Disposición actual de las imágenes:** el retablo contiene las imágenes de San Isidro Labrador situado en el arco central y la imagen de San Martín de Tours en el arco de la epístola.

**Disposición primitiva de las imágenes:** desconocida.



Programa iconográfico: el retablo debía estar dedicado a San Isidro, patrón de la capilla y en él se debieron ir situando distintas imágenes de origen desconocido.

**Análisis estilístico:** presenta una sencilla estructura conformada por una triple arcada de medio punto en la que, cada arco de medio punto, aparece separado entre sí por columnas de tosco capitel compuesto y basa ática. Éstas están sosteniendo un amplio entablamento conformado por una amplia banda entre dos molduras volantes, la superior a modo de cornisa.

Finalmente, sobre este entablamento se dispone una pequeña estructura piramidal a modo de exiguo frontón con un gran tetragrámaton sobre él.

El retablo es de estructura totalmente sencilla y está realizado en cantería aprovechando un espacio en la sacristía de la capilla. Probablemente se realizó para situar en él las diversas esculturas con las que cuenta la capilla, de modo que, en la actualidad, una de las hornacinas está vacía.

Sigue las características de un eclecticismo ya que está retomando diversas formas estructurales del pasado: arcada de medio punto, amplio entablamento y frontón que lo culmina, así como una carencia total de decoración.

#### **42.- RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS**

##### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Localización:** se sitúa en el muro este del crucero en la nave de la epístola.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** eclecticismo.

**Ficha técnica**

**Tipología:** retablo hornacina.



Planta: lineal.

Medidas: 226 cm.

Materia: madera policromada.

Policromía: imita jaspes en colores ocre y rojos.

Relación con el entorno: está levemente embutido en el muro de la iglesia.

Conservación y restauración: tienen varias capas de barniz y manchas puntuales en la policromía aunque presenta un buen estado general.

### **Iconografía:**

Disposición actual de las imágenes: el retablo alberga en su doble hornacina la imagen del Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen de la Inmaculada Concepción.

Disposición primitiva de las imágenes: probablemente la misma.

Programa iconográfico.-

**Análisis estilístico:** la documentación recoge una intervención en el año 1928 realizada por el carpintero José Cabrejo por un importe de doscientos cincuenta y dos reales con setenta<sup>275</sup> y otra posterior de restauración y repinte, en 1988, a causa de su derrumbe a cargo de Manuel Canosa<sup>276</sup>.

Se trata de un retablo de estructura de cuerpo único. Se organiza en una estrecha banda que recuerda a una predela, decorada con motivos ornamentales tomados de períodos artísticos anteriores tales como “c” y rosetas, pero muy esquematizados y carentes por completo de organicidad. Sobre él se apoya una doble hornacina formada por arcos de medio punto apoyados sobre una columna central y dos semicolumnas en los extremos de orden compuesto y basa ática. Cada una de las hornacinas alberga una imagen: el Sagrado Corazón de Jesús en el evangelio y la Inmaculada Concepción en la epístola. En la parte superior se dispone un paño decorado con motivos ornamentales en relieve que retoman de nuevo el repertorio barroco, rococó y neoclásico. Así se representa una hornacina a modo de arco triunfal conformado por un arco de medio punto apoyado sobre

---

<sup>275</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 36.

<sup>276</sup> IBIDEM, p. 39.



pilastras decoradas con motivos vegetales esquematizados, menudos y carentes por completo de volumen y movimiento. Descienden por los laterales del arco triunfal dos volutas planas sobre las que se policroman un corazón inflamado coronado por una cruz en el lado del evangelio, un cáliz con la Sagrada Forma en el centro y una cruz de orden militar en la epístola.

El retablo aparece recorrido por un amplio listel que remarca su estructura decorado con motivos de ovas clásicas y culminando en el vértice con una tarja vegetal horizontal muy esquematizada.

El retablo está retomando fórmulas estructurales y decorativas de diversos períodos artísticos, historicismo ecléctico, que se entremezclan siguiendo, eso sí, fórmulas ya degeneradas y decadentes: arcos de medio punto, decoración barroca y neoclásica muy esquematizada, utilización de columnas y semicolumnas clásicas de capitel compuesto, semibóvedas de cascarón en las hornacinas, etc.

# Índice de AUTORES

AUTOR	OBRA	FECHA-ESTILO	PÁG.
Andrade, Domingo de (atribuido)	Retablo de la Santísima Trinidad de Santa María de Muxía	Circa 1700. Barroco	73
Cabrejo José (carpintero).	Altar del Sagrado Corazón de Camariñas.	1928	232
Caramés, Pedro	Pedestal, mesa de altar y tarima de Retablo mayor Coucieiro	1733-1734	141
Castro Agudín, Francisco	Retablo Mayor de San Cristóbal de Carnés	1788. Policromía: 1823. Neoclásico	163
Del Río, Juan Bernardo. Policromador	Retablo de la Virgen del Rosario de San Pedro de Ponte do Porto	1775-1776. Neoclásico	180
Desconocido	Cuatro columnas salomónicas de San Julián de Moraime	Mediados del siglo XVII. Barroco	71
Desconocido	Dos pedestales de San Julián de Moraime	Mediados del siglo XVII. Barroco	72
Desconocido	Retablo Mayor de San Fiz de Caberta	Circa 1726. Barroco	84
Desconocido	Tarja con querubines de San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	90
Desconocido	Retablo del Sagrado Corazón de Jesús de la Iglesia de Santa María de Muxía	Años centrales del siglo XVIII. Barroco	119
Desconocido	Retablo de la Inmaculada Concepción de San Jorge de Camariñas	Circa 1760. Barroco	128
Desconocido	Retablo de la Virgen del Carmen de San Jorge de Camariñas	Circa 1766. Barroco	133
Desconocido	Retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas de San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco-rococó	150
Desconocido	Retablo Mayor de San Cipriano de Villastose	Circa 1770. Rococó	153

<b>AUTOR</b>	<b>OBRA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>PÁG.</b>
Desconocido	Retablo Mayor de Santa María de Muxía	1831. Neoclásico	176
Desconocido	Retablo de la Flagelación de Cristo de San Jorge de Camariñas	Circa 1787. Neoclásico	195
Desconocido	Retablo del Nazareno de San Jorge de Camariñas	Circa 1787. Neoclásico	198
Desconocido	Retablo Mayor de San Martín de Ozón	Entre 1802 y 1815. Neoclásico	200
Desconocido	Retablo de la Virgen de la Piedad de San Martín de Touriñán	Circa 1842. Historicismo clasicista	207
Desconocido	Retablo del Santo Cristo y Sepulcro del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1859. Eclecticismo.	217
Desconocido	Retablo de la Virgen Dolorosa del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1859. Eclecticismo.	219
Desconocido	Retablo de la Virgen de la Saleta del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1872. Eclecticismo.	221
Desconocido	Retablo de la Inmaculada Concepción del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1872. Eclecticismo.	223
Desconocido	Retablo de Ánimas de San Cipriano de Villastose	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo.	226
Desconocido	Retablo de la Virgen de Fátima de San Cipriano de Villastose	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo.	228
Desconocido	Retablo de San Isidro Labrador de la Capilla de San Isidro de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo.	230
Desconocido	Retablo del Sagrado Corazón de Jesús de San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Eclecticismo.	231
Domínguez, Juan Antonio	Baldaqüino de la Virgen de la Barca del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1756. Barroco	146

AUTOR	OBRA	FECHA-ESTILO	PÁG.
Fabeiro, Juan Antonio	Retablo de la Virgen de Guadalupe de San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1792. Neoclásico	191
Fabeiro, Juan Antonio.	Retablo de Santiago Apóstol de San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Rococó	157
Ferreiro, José	Retablo Mayor de San Pedro de Ponte do Porto	1800. Neoclásico	166
Ferreiro, taller de	Retablo Mayor de San Jorge de Camariñas	Entre 1788-1798. Circa 1790. Neoclásico	185
Ferreiro, taller de.	Retablo de la Virgen del Rosario de San Pedro de Ponte do Porto	1775-1776. Neoclásico	180
Garabal, Cándido (pintor)	Pintar Retablo mayor de San Pedro de Coucieiro	1913	141
Gómez, Juan Antonio Policromador.	Retablo Mayor del Divino Salvador de Camelle	1721. Reformado: siglo XX. Policromado: 1741. Barroco	103
Juan de Canosa (herrero)	Sentar Retablo Inmaculada Concepción. Camariñas.	1760. Barroco.	128
López, Isidro (carpintero)	Hacer mesa altar. Retablo Inmaculada Concepción. Camariñas.	1760. Barroco.	128
Mallán, Francisco	Retablo de la Virgen del Rosario de Ponte do Porto.	1853.	182
Mallán, Gregorio Dorador	Baldaquino de la Virgen de la Barca del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	1756. Barroco	146
Mallón, Gregorio. (Dorador)	Retablo de la Virgen de los Dolores de San Jorge de Camariñas	1759. Barroco	123
Meis, Antonio de.	Retablo de la Virgen de los Dolores de San Jorge de Camariñas	1759. Barroco	123
Mendoza, Ignacio de	Retablo de Santiago Apóstol de San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Rococó	157
Miguel de Romay, círculo de.	Retablo de San Juan Bautista del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	Entre 1719-1726. Barroco	109

AUTOR	OBRA	FECHA-ESTILO	PÁG.
Miguel de Romay, círculo de.	Retablo de San Miguel Arcángel del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	Entre 1720-1726. Barroco	113
Miguel de Romay, círculo de.	Retablo Mayor de la Capilla de la Virgen del Carmen de Camariñas	Circa 1725. Barroco	79
Miguel de Romay.	Retablo Mayor del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	1717. Policromado: 1726. Barroco	91
Muiño, Antonio	Pedestal, mesa de altar y tarima de Retablo mayor Coucieiro	1733-1734	141
Nimo, Manuel	Retablo de San Antonio de San Martín de Touriñán	Circa 1842. Historicismo clasicista	204
Nimo, Manuel	Retablo Mayor de San Martín de Touriñán	1854. Historicismo clasicista	212
Noya, Ramón	Hacer Retablo mayor de San Pedro de Leis (desaparecido).	1857. Ecléctico.	182
Noya, Ramón	Retablo de la Virgen del Carmen (antes Ánimas) de San Pedro de Ponte do Porto	1850	209
Noya, Ramón	Retocar Retablo de la Virgen del Rosario de Ponte do Porto.	1850	182
Queixo, Juan.	Retablo Mayor del Divino Salvador de Camelle	1721. Reformado: siglo XX. Policromado: 1741. Barroco	103
Rodino, Bernardo. Policromador:	Retablo de Santiago Apóstol de San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Rococó	157
Rodríguez, José (pintor)	Pintar Retablo mayor de San Pedro de Coucieiro	1963	141
Uzal, Domingo Antonio de (¿) Policromador.	Retablo de San Juan Bautista del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	Entre 1719-1726. Barroco	109
Uzal, Domingo Antonio de. Policromador	Retablo Mayor del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	1717. Policromado: 1726. Barroco	90

AUTOR	OBRA	FECHA-ESTILO	PÁG.
Uzal, Domingo Antonio de. Policromador.	Retablo de San Miguel Arcángel del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	Entre 1720-1726. Barroco	113
Vázquez, Juan	Retablo de San Andrés de San Cristóbal de Carnés	1808. Policromía: 1820. Neoclásico	170
Vázquez, Juan	Retablo de la Virgen del Carmen de San Cristóbal de Carnés	1808. Policromía: 1820. Neoclásico	173
Villarino, Tomás de	Retablo Mayor de San Pedro de Coucieiro	Circa 1722. Policromado: 1754. Barroco	139

## Índice de Retablos por OBRA

OBRA	AUTOR	FECHA-ESTILO	PÁG.
Altar del Sagrado Corazón de Camariñas.	Cabrejo José (carpintero).	1928	232
Baldaqino de la Virgen de la Barca del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	Domínguez, Juan Antonio	1756. Barroco	146
Columnas salomónicas de San Julián de Moraime	Desconocido	Mediados del siglo XVII. Barroco	71
Pedestales de San Julián de Moraime	Desconocido	Mediados del siglo XVII. Barroco	72
Retablo de Ánimas de San Cipriano de Villastose	Desconocido	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo.	226
Retablo de la Flagelación de Cristo de San Jorge de Camariñas	Desconocido	Circa 1787. Neoclásico	195
Retablo de la Inmaculada Concepción de San Jorge de Camariñas	Desconocido	Circa 1760. Barroco	128
Retablo de la Inmaculada Concepción del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	Desconocido	1872. Eclecticismo.	223
Retablo de la Santísima Trinidad de Santa María de Muxía	Andrade, Domingo de (atribuido)	Circa 1700. Barroco	73

OBRA	AUTOR	FECHA-ESTILO	PÁG.
Retablo de la Virgen de Fátima de San Cipriano de Villastose	Desconocido	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo.	228
Retablo de la Virgen de Guadalupe de San Pedro de Ponte do Porto	Fabeiro, Juan Antonio	Circa 1792. Neoclásico	191
Retablo de la Virgen de la Piedad de San Martín de Touriñán	Desconocido	Circa 1842. Historicismo clasicista	207
Retablo de la Virgen de la Saleta del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	Desconocido	1872. Eclecticismo.	221
Retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas de San Pedro de Coucieiro	Desconocido	Circa 1743. Barroco-rococó	150
Retablo de la Virgen de los Dolores de San Jorge de Camariñas	Mallón, Gregorio. (Dorador)	1759. Barroco	123
Retablo de la Virgen del Carmen (antes Ánimas) de San Pedro de Ponte do Porto	Noya, Ramón	1850	209
Retablo de la Virgen del Carmen de San Jorge de Camariñas	Desconocido	Circa 1766. Barroco	133
Retablo de la Virgen del Rosario de Ponte do Porto.	Mallán, Francisco. Del Río, Juan Bernardo. Policromador	1853.	182
Retablo de la Virgen del Rosario de San Pedro de Ponte do Porto	Ferreiro, taller de.	1775-1776. Neoclásico	180
Retablo de la Virgen Dolorosa del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	Desconocido	1859. Eclecticismo.	219
Retablo de San Antonio de San Martín de Touriñán	Nimo, Manuel	Circa 1842. Historicismo clasicista	204
Retablo de San Isidro Labrador de la Capilla de San Isidro de Ozón	Desconocido	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo.	230
Retablo de San Juan Bautista del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	Miguel de Romay, círculo de. Uzal, Domingo Antonio de (¿) Policromador.	Entre 1719-1726. Barroco	109

OBRA	AUTOR	FECHA-ESTILO	PÁG.
Retablo de San Miguel Arcángel del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	Miguel de Romay, círculo de.	Entre 1720-1726. Barroco	113
Retablo de Santiago Apóstol de San Pedro de Coucieiro	Fabeiro, Juan Antonio Rodiño, Bernardo. (Policromador)	Circa 1774. Rococó	157
Retablo del Nazareno de San Jorge de Camariñas	Desconocido	Circa 1787. Neoclásico	198
Retablo del Sagrado Corazón de Jesús de la Iglesia de Santa María de Muxía	Desconocido	Años centrales del siglo XVIII. Barroco	119
Retablo del Sagrado Corazón de Jesús de San Jorge de Camariñas	Desconocido	Primer tercio del siglo XX. Eclecticismo.	231
Retablo del Santo Cristo y Sepulcro del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía	Desconocido	1859. Eclecticismo.	217
Retablo Mayor de la Capilla de la Virgen del Carmen de Camariñas	Miguel de Romay, círculo de.	Circa 1725. Barroco	79
Retablo Mayor de San Cipriano de Villastose	Desconocido	Circa 1770. Rococó	153
Retablo Mayor de San Cristóbal de Carnés	Castro Agudín, Francisco	1788. Policromía: 1823. Neoclásico	163
Retablo Mayor de San Fiz de Caberta	Desconocido	Circa 1726. Barroco	84
Retablo Mayor de San Jorge de Camariñas	Ferreiro, taller de	Entre 1788-1798. Circa 1790. Neoclásico	185
Retablo Mayor de San Martín de Ozón	Desconocido	Entre 1802 y 1815. Neoclásico	200
Retablo Mayor de San Martín de Touriñán	Nimo, Manuel	1854. Historicismo clasicista	212
Retablo Mayor de San Pedro de Ponte do Porto	Ferreiro, José	1800. Neoclásico	166
Retablo Mayor de Santa María de Muxía	Desconocido	1831. Neoclásico	176
Retablo Mayor del Divino Salvador de Camelle	Queixo, Juan. Gómez, Juan Antonio Policromador.	1721. Reformado: siglo XX. Policromado: 1741. Barroco	103
Retablo Mayor del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía	Miguel de Romay. Uzal, Domingo Antonio de. Policromador	1717. Policromado: 1726. Barroco	91
Tarja con querubines de San Jorge de Camariñas	Desconocido	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	90



# Índice de Retablos por PARROQUIAS

PARROQUIA-OBRA	AUTOR	FECHA-ESTILO	PÁG.
Barca de Muxía, Santuario de: Baldaquino de la Virgen de la Barca	Domínguez, Juan Antonio	1756. Barroco	146
Barca de Muxía, Santuario de: Retablo de la Inmaculada Concepción	Desconocido	1872. Eclecticismo.	223
Barca de Muxía, Santuario de: Retablo de la Virgen de la Saleta	Desconocido	1872. Eclecticismo.	221
Barca de Muxía, Santuario de: Retablo de la Virgen Dolorosa	Desconocido	1859. Eclecticismo.	219
Barca de Muxía, Santuario de: Retablo de San Juan Bautista	Miguel de Romay, círculo de.	Entre 1719-1726. Barroco	109
Barca de Muxía, Santuario de: Retablo de San Miguel Arcángel	Miguel de Romay, círculo de.	Entre 1720-1726. Barroco	113
Barca de Muxía, Santuario de: Retablo del Santo Cristo y Sepulcro	Desconocido	1859. Eclecticismo.	217
Barca de Muxía, Santuario de: Retablo Mayor	Uzal, Domingo Antonio de. Policromador	1717. Policromado: 1726. Barroco	90
Barca de Muxía, Santuario de: Retablo Mayor	Miguel de Romay.	1717. Policromado: 1726. Barroco	91
Caberta, San Fiz de: Retablo Mayor	Desconocido	Circa 1726. Barroco	84
Camariñas, Capilla del Carmen: Retablo Mayor	Miguel de Romay, círculo de.	Circa 1725. Barroco	79
Camariñas, San Jorge de: Retablo de la Virgen de los Dolores	Meis, Antonio de.	1759. Barroco	123
Camariñas, San Jorge de: Retablo de la Virgen del Carmen	Desconocido	Circa 1766. Barroco	133
Camariñas, San Jorge de: Retablo del Nazareno	Desconocido	Circa 1787. Neoclásico	198
Camariñas, San Jorge de: Altar del Sagrado Corazón	Cabrejo José (carpintero).	1928	232

PARROQUIA-OBRA	AUTOR	FECHA-ESTILO	PÁG.
Camariñas, San Jorge de: Retablo de la Flagelación	Desconocido	Circa 1787. Neoclásico	195
Camariñas, San Jorge de: Retablo de la Inmaculada Concepción	Desconocido	Circa 1760. Barroco	128
Camariñas, San Jorge de: Retablo del Sagrado Corazón de Jesús	Desconocido	Primer tercio del siglo XX. Eclecticismo.	231
Camariñas, San Jorge de: Retablo Mayor	Ferreiro, taller de	Entre 1788-1798. Circa 1790. Neoclásico	185
Camariñas, San Jorge de: Tarja con querubines de	Desconocido	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	90
Camelle, Divino Salvador de: Retablo Mayor	Queixo, Juan.	1721. Reformado: siglo XX. Policromado: 1741. Barroco	103
Carnés, San Cristóbal de: Retablo Mayor	Castro Agudín, Francisco	1788. Policromía: 1823. Neoclásico	163
Coucieiro, San Pedro de: Retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas	Desconocido	Circa 1743. Barroco-rococó	150
Coucieiro, San Pedro de: Retablo de Santiago Apóstol	Fabeiro, Juan Antonio.	Circa 1774. Rococó	157
Coucieiro, San Pedro de: Retablo de Santiago Apóstol	Mendoza, Ignacio de	Circa 1774. Rococó	157
Moraime, San Julián de: Columnas salomónicas	Desconocido	Mediados del siglo XVII. Barroco	71
Moraime, San Julián de: Pedestales	Desconocido	Mediados del siglo XVII. Barroco	72
Muxía, Santa María de Retablo del Sagrado Corazón de Jesús	Desconocido	Años centrales del siglo XVIII. Barroco	119
Muxía, Santa María de Retablo Mayor	Desconocido	1831. Neoclásico	176
Muxía, Santa María de: Retablo de la Santísima Trinidad	Andrade, Domingo de (atribuido)	Circa 1700. Barroco	73
Ozón, Capilla de San Isidro: Retablo de San Isidro Labrador	Desconocido	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo.	230
Ozón, San Martín: Retablo Mayor	Desconocido	Entre 1802 y 1815. Neoclásico	200
Ponte do Porto, San Pedro de: Retablo de la Virgen de Guadalupe	Fabeiro, Juan Antonio	Circa 1792. Neoclásico	191

PARROQUIA-OBRA	AUTOR	FECHA-ESTILO	PÁG.
Ponte do Porto, San Pedro de: Retablo de la Virgen del Carmen (antes Ánimas).	Noya, Ramón	1850	209
Ponte do Porto, San Pedro de: Retablo de la Virgen del Rosario	Ferreiro, taller de.	1775-1776. Neoclásico	180
Ponte do Porto, San Pedro de: Retablo Mayor	Ferreiro, José	1800. Neoclásico	166
Touriñán, San Martín de: Retablo de San Antonio	Nimo, Manuel	Circa 1842. Historicismo clasicista	204
Touriñán, San Martín de: Retablo Mayor	Nimo, Manuel	1854. Historicismo clasicista	212
Touriñán, San Martín de: Retablo de la Virgen de la Piedad	Desconocido	Circa 1842. Historicismo clasicista	207
Villastose, San Cipriano de: Retablo de Ánimas	Desconocido	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo.	226
Villastose, San Cipriano de: Retablo de la Virgen de Fátima	Desconocido	Segunda mitad del siglo XIX. Eclecticismo.	228
Villastose, San Cipriano de: Retablo Mayor	Desconocido	Circa 1770. Rococó	153

## **B. ESCULTURA**

---



### SIGLO XVII

Las obras que se conservan del siglo XVII son muy escasas en Nemancos. Del primer tercio del siglo son las imágenes de Santa Eulalia de la Capilla del Monte de *Camariñas*, San Martín de *Touriñán* y el Cristo Crucificado del Calvario de *la O*. Son imágenes de gran verticalidad y estatismo cuyas ropas presentan profundos pliegues angulosos de gran dinamismo con efectos lumínicos. Del segundo

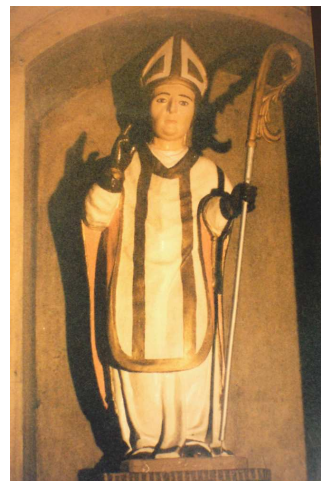


Trinidad. Segundo tercio del siglo XVII. Camelle.

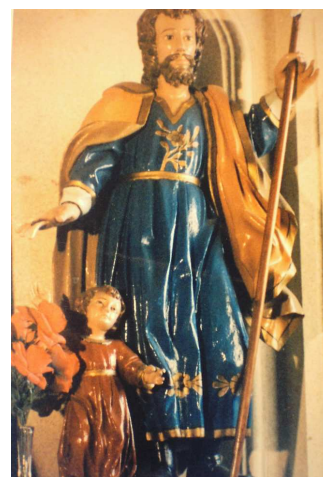
tercio del siglo se conservan otras tres imágenes: el San Roque de

la Capilla de su advocación de *Moraime*, el grupo escultórico de la Trinidad de *Camelle* y el Cristo Crucificado de *Nemiña*, todas ellas mostrando cierta pesadez de formas, ausencia de naturalismo y excesiva planimetría aunque aparecen ya algunos rasgos de inicio de movimiento y efectos

lumínicos en las ropas que se quiebran. Del último tercio del siglo es la imagen de San Antonio de Padua de *Touriñán* que, a pesar de ser una imagen de arte popular, repite muchas recetas de Mateo de Prado: pliegues metálicos de su maestro Gregorio Fernández, división de la falda del hábito en cinco partes y rostro muy redondeado y pesado. Y ya, a la



San Martín de Tours. Primer tercio del siglo XVII. Touriñán.



San José. Último tercio del siglo XVII. La O.

<sup>277</sup> Para establecer las distintas corrientes artísticas se parte de los trabajos de LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *El arte del finisterre gallego*, tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago, 1978; LEMA SUÁREZ, X.M.: *A arte relixiosa na terra de Soneira*, Ed. Coordenadas, 2ª ed., t. I, 1998.

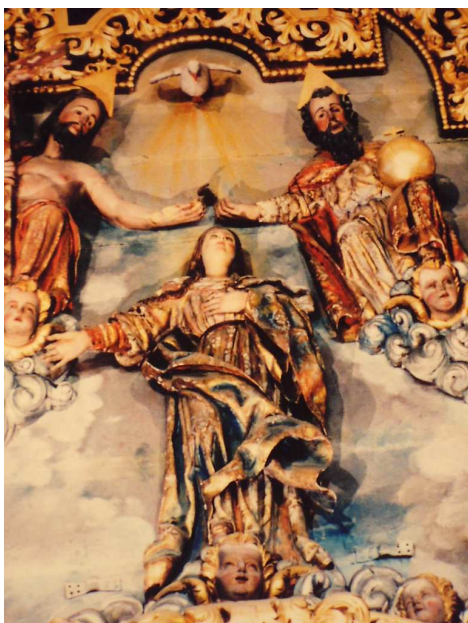
transición entre siglos corresponden las imágenes de San José de *la O* y la Virgen del Rosario de *Moraime* con ropas de pliegues metálicos quebrados que generan intensos efectos lumínicos y rostros de facciones nada naturalistas que muestran cierta ingenuidad.

## **SIGLO XVIII**

Los primeros años del siglo XVIII se caracterizan por las obras influenciadas por el taller de los Bugarín con ciertos aires arcaizantes y formas pesadas. En Nemancos las obras de este período se circunscriben a las imágenes de San Blas y Santa Lucía de *Cereixo* (realizadas por el mismo autor, hoy desconocido) datadas circa 1700 y San Benito de *Carnés* en 1707. Son imágenes con ciertos rasgos arcaizantes, con predominio de diagonales compositivas, estatismo, pliegues quebrados del siglo anterior y rostros inexpresivos e ingenuos. No



Santa Lucía. Circa 1700.  
Cereixo.



Coronación de la Virgen. 1717. Miguel de Romay. Santuario de la Barca (Muxía).

sucede lo mismo con la Asunción que Miguel de Romay realiza para el retablo mayor del santuario de la Barca en Muxía. Su rostro es más naturalista, los pliegues pesados, pero naturalistas y logra la sensación de movimiento.

A partir de aquí y prácticamente durante todo el primer tercio del siglo XVIII la actividad artística estará influida plenamente por la obra que Miguel de Romay realiza en el Santuario de Nuestra Señora de la Barca en *Muxía*, inscrito en pleno corazón de la zona de estudio, el retablo mayor en 1717. Si la influencia de Romay es clara incluso en aquellas zonas en las que no trabaja directamente, se comprende que en el caso de

Nemancos esa influencia crezca sin medida. Todas las imágenes del retablo muestran a la perfección las características del mejor Miguel de Romay: su apostolado completo, los cuatro patriarcas de la iglesia y fundadores de órdenes religiosas Santo Domingo, San Benito, San Bernardo y San Francisco, San Agustín, San Pedro Nolasco, San Ignacio, San Francisco Javier y la fusión de las escenas de la Asunción y la Coronación de la Virgen.



Detalle del apostolado del Retablo mayor.  
1721. Juan Queixo. Camelle.

Su influencia es clara en obras documentadas hasta aproximadamente 1726 en las que se sospecha la presencia de miembros de su círculo como es el caso de las imágenes del Retablo de Santiago del mismo santuario, también realizado por alguien de su círculo, San Miguel Arcángel y San Joaquín (1720-1726).

También el apostolado del retablo mayor de Camelle (1721, Juan Queixo) y las imágenes del retablo de la Capilla del Carmen perteneciente a la parroquial de Camariñas responden a las características de su taller: Virgen del Carmen, San Francisco de Asís y San Juan Bautista (circa 1725). Todas ellas son imágenes de facciones muy naturalistas con cabellos trabajados a mechones orgánicos y lumínicos, pliegues aristados y quebrados pero todavía pesados que generan intensos efectos pictóricos.

Más allá de la documentación otras obras de este período del primer tercio del siglo XVIII son, por ejemplo, las imágenes de Santa Leocadia de *Frixe*, algunos Cristos Crucificados de la Barca, Ozón, Coucieiro, Xaviña, Frixe, etc., Virgen del Rosario de *Leis*, San Roque de *Moraime*, la Inmaculada Concepción de la Capilla de San Isidro de Ozón, etc.



Detalle de San Francisco del Retablo. Capilla de la Virgen del Carmen. Camariñas. Circa 1725.



El segundo tercio del siglo XVIII supone el barroco pleno y el abandono de las fórmulas de Gregorio Fernández y Mateo de Prado para dar paso a los discípulos de Miguel de Romay. Destaca el hasta hace poco identificado como



San Agustín. Retablo de Soledad y Ánimas. Circa 1743. Coucieiro.

Benito Silveira, hoy considerado un anónimo discípulo del maestro<sup>278</sup>, que será el introductor de los modelos iconográficos andaluces del Círculo Cano-Mena y Felipe de Castro. Las imágenes de este período muestran sensación de movimiento, ropas con pliegues en zig-zag y acartonados que contrastan con otros aún redondeados y suaves, arcaizantes divisiones en cinco partes de las orlas inferiores de túnicas y hábitos, y rostros naturalistas con facciones individualizadas. A este período corresponde uno de los grupos más abundantes de escultura del arciprestazgo. Entre ellas obras de gran

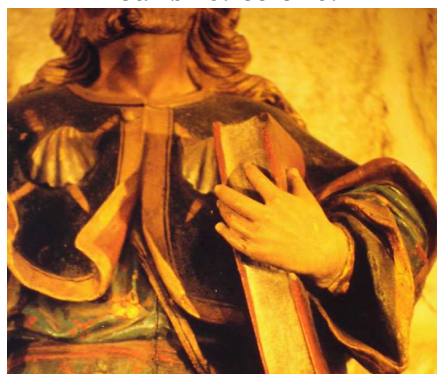
calidad como la mayor parte de las esculturas del retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas de *Coucieiro* (circa 1743): Santo Domingo, San Agustín, San Francisco de Asís, San Juan y San José, varias imágenes de la parroquial San Jorge de *Camariñas* (San Roque, San Blas, Santiago el Mayor, San Juan Bautista, ...), los San Antonio de Padua de las iglesias de *Moraime*, *Coucieiro*, *Frixe*, *Morquintían*..., varios Cristos Crucificados, San Roques, etc, la Virgen de la Barca del baldaquino procesional del santuario de *Muxía* (1756, Juan Antonio Domínguez) y, para terminar el período, imágenes de hacia 1762 como el San Cristóbal de *Nemiña* o de 1766 como San Alberto Vercelli y San Franco de Siena del retablo de la Virgen del Carmen de San Jorge de *Camariñas*.

<sup>278</sup> Las últimas investigaciones dudan seriamente de su existencia, por lo que se atribuyen sus imágenes a un discípulo aventajado de Miguel de Romay, posiblemente el mismo que trabaja en el retablo de la Barca de Muxía, pero de nombre desconocido. Sobre esta cuestión véase FOLGAR DE LA CALLE, M.C y LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “Los retablos”, *Catálogo de la Exposición Santiago: San Martín Pinario...*, p. 266 y 267.

La figura de Gambino, que introduce en la escultura gallega la influencia del barroco italiano, será crucial para su evolución y con él entramos en el tercer cuarto del siglo XVIII. Las imágenes de José Gambino se caracterizan por una máxima dispersión de fuerzas, canon largo, pliegues aristados y falsos que dejan ver la pierna que se exonera y rostros de facciones clásicas con nariz recta, arco ciliar marcado, depresión en las sienes y estudio de la estructura ósea subyacente. Del taller de Gambino hay una imagen de notoria calidad de Santiago el Mayor en la parroquial de *Cereixo*, realizada en el tercer cuarto del siglo XVIII, y el conocido



Detalles de Santiago Apóstol. Tercer cuarto del siglo XVIII. Taller de Gambino. Cereixo.



Cristo de Moraime del último tercio del siglo XVIII que repite el modelo por él establecido, detalles iconográficos propios, pero con ciertas deficiencias en su realización que justifican la presencia de su taller. Más allá de las obras documentadas, lo cierto es que la inmensa mayoría de las imágenes realizadas

en este momento toman recetas del maestro y, sobre todo, sus modelos iconográficos como se comentará en cada advocación. Pertenecen a este momento, entre otras, el San Roque de *Bardullas*, el San Juan Bautista de *Camariñas*, etc.



Relieve de la Virgen del Rosario y Santo Domingo. 1775. Taller de Ferreiro. Ponte do Porto.

Será su discípulo José Ferreiro quien introduzca definitivamente el neoclasicismo en la escultura gallega estableciendo modelos iconográficos y recetas estilísticas repetidas hasta la saciedad. Ferreiro busca ahora un naturalismo idealizado en los rostros con

facciones clásicas y cabellos lumínicos igual que los paños profundos, muchas veces falsos, que achaflana creando efectos pictóricos. Representa el alma barroca revestida con formas clásicas, tal como expresaba Otero Túñez. Ferreiro realiza para la parroquial de *Ponte do Porto* el retablo mayor (1800) pero sus imágenes no son coetáneas a él. En cambio sí nos sirven para ejemplificar su estela, el relieve de la Virgen del Rosario situado en el retablo del mismo nombre de *Ponte do Porto* (1775) o las imágenes del retablo mayor de San Jorge de *Camariñas* realizado por su taller entre 1788-1798. Pero además, sus modelos iconográficos y recetas se siguen copiando en Nemancos con más o menos acierto y/o calidad aunque no sea numerosa la producción en este momento. Destacan San Andrés de *Carnés* y las magníficas imágenes realizadas por Antonio Fabeiro junto a Ignacio de Mendoza para el retablo de Santiago de San Pedro de *Coucieiro* que realizaron circa 1774. Destacan el Santiago Mayor sedente y los benedictinos San Benito, San Mauro y Santa Escolástica como obras de calidad.



Virgen del Monte. Retablo Mayor. Taller de Ferreiro. Entre 1788-1798. Camariñas

## SIGLO XIX

Las primeras décadas del siglo XIX constituyen el segundo período neoclásico caracterizado por las influencias del taller de Manuel de Prado “*auténtica lumbrera del Neoclasicismo gallego*”, también en palabras de Otero Túñez. Junto a él destacan Vicente Portela y Manuel Luaces. Manuel de Prado, heredero del estilo de Ferreiro, caracteriza sus obras por los pliegues sinuosos que valoran el contorno de las imágenes frente a otros muy aristados con un gran pliegue central que ocupa el espacio de la entrepierna, composiciones helicoidales, anatomía subyacente bien articulada, rostros



ovalados y de perfil clásico,...<sup>279</sup> Pero no hay que olvidar que Prado es el creador de algunos modelos iconográficos muy copiados a lo largo del siglo XIX, como la Dolorosa y la Inmaculada. La producción escultórica baja en estos momentos a causa de la situación política y las crisis de subsistencia



San Roque. Primer tercio del siglo XIX. Touriñán.

contando con algunas obras como Santa María de la Cabeza y San Isidro Labrador de la Capilla de San Isidro de Ozón (1822), la Virgen de la Asunción de Santa María de Muxía (1834) y de Xaviña (primer tercio del siglo XIX), los San Roque de Carantoña, Cereixo y Touriñán, etc.

La desamortización de Mendizábal en 1835 supone un duro golpe para la producción artística puesto que la Iglesia era el principal cliente de los escultores y pintores. Así descenderá la producción artística y *“el esplendoroso futuro que parecía presagiar la escultura gallega...se*

*paraliza; es más, diría que se rompe totalmente al finalizar el primer tercio del siglo XIX”*<sup>280</sup>. De modo que, para explicar la imaginería gallega del segundo tercio del siglo XIX e incluso gran parte del tercero, *“haya que recurrir a esa ley física que es la inercia ya que esta es una generación que se conecta en lo externo y en lo formal, con las generaciones anteriores”*<sup>281</sup>. En Nemancos subsiste cierta actividad en las parroquias de Ponte do Porto donde se realiza el retablo de la Virgen del Carmen (1850, Ramón Noya) con todas sus imágenes: (Virgen del Carmen, Virgen de Guadalupe, San Antonio, San Juan Bautista, San



San Antonio. Retablo de la Virgen del Carmen. Segundo tercio del siglo XIX. Ponte do Porto.

<sup>279</sup> FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: “La imaginería”. En *Galicia Terra Única, Galicia: El siglo XIX*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, pp. 124-125.

<sup>280</sup> IBIDEM, p. 128.

<sup>281</sup> IBIDEM.

Roque,...), *Morquintían* (Virgen del Carmen y Virgen del Rosario), Nemiña (San Cristóbal, Cristo Crucificado, Virgen de los Dolores,...) y el Santuario de *la Barca en Muxía*.

Cabe destacar la figura de Francisco Rodeiro que, alrededor de 1850, realiza una frenética actividad imitando modelos barrocos “*con claros matices de analogía con Ferreiro. Parte de los mismos esquemas compositivos, cierto aire estático y concentración de fuerzas casi en un solo punto, carnaciones morbosas y paños táctiles con búsqueda del claro oscuro en sus pliegues...*” aunque “*lo más propio de Rodeiro es la mezcla de los estilos, arribando así a un eclecticismo que perdurará por mucho tiempo en la escultura compostelana*”<sup>282</sup>. De Rodeiro es la imagen de



San Joaquín. 1859. Francisco Rodeiro. Santuario de la Barca (Muxía)



Inmaculada. 1889. Moraime. (Modelo de Miguel de Prado)

San Joaquín del retablo del Santo Cristo y sepulcro realizado en 1859 para el santuario de la Barca de Muxía, pero otras imágenes como el San Roque de Santa María de *Xaviña* del último tercio del siglo XIX recuerdan en técnica y estilo a su mano.

Será a finales del siglo XIX cuando se reanude la producción artística a partir del impulso de los talleres compostelanos de Magariños (naturalismo ecléctico), Núñez (naturalismo historicista), López Pedre que introduce la influencia de Querol, etc. (naturalismo enfático = *kistch*). En Nemancos la

producción artística se duplica en el último tercio del siglo XIX con esculturas

<sup>282</sup> CARDESO LIÑARES, J.: “El arte en el Valle de Barcala: presencia jacobea, el escultor Rodeiro, la visita de Mayo y Leis”, *Compostellanum*, vol. 35, nº 3-4 (jul.-dic. 1990), pp. 582-583.

para *Coucieiro* (Santa Marina, Virgen del Espino, Santa Margarita y Santa Marina), *Ozón*, *Nemiña*, *Cereixo*, *Ponte do Porto* y *Moraime* sobre todo.

## SIGLO XX

El siglo XX trae consigo una agresiva industrialización de la escultura con Rivas como máximo exponente del arte compostelano, introduciendo todavía modelos iconográficos y de estilo naturalista, y Carballido quien hizo de la industrialización de las imágenes su modo de vida.



San Antonio. Magariños.  
Primer tercio del siglo XX.  
Ozón.

La producción de imágenes para Nemancos se incrementa sustancialmente en el primer tercio del siglo XX. Las parroquias de *Camariñas*, *Camelle*, *Xaviña*, *Morquintián*, *Villastose* y *Moraime* van a hacer acopio de nuevas imágenes de esta época fundamentalmente Crucificados, Inmaculadas, santos de especial devoción popular como San Antonio de Padua, San Roque, Santa Lucía,... y advocaciones que ahora adquieren una gran difusión como el Sagrado Corazón de Jesús, Inmaculado Corazón de María y la Virgen del Perpetuo Socorro. Entre estas imágenes hay dos ejemplares realizados por Magariños, San Antonio de Padua de *Ozón* y el San Roque de San Julián de *Moraime*, y uno por Carballido, el San Roque de Santa María de Muxía.

A partir de 1920, la industrialización y los gustos del cliente que tienden a imágenes “bonitas” e idealizadas rozando incluso lo “kitsch”, hace que los talleres compostelanos caigan en una inercia que durará hasta finales del siglo. En este panorama destacará la figura de José Rivas que será el creador de nuevos tipos iconográficos tales como la Virgen del Carmen marinera (de influencia claramente larrauriana) como es el caso

María y la Virgen del



Virgen del Carmen.  
(Retablo de la Virgen del  
Carmen). José Rivas.  
Segundo tercio del siglo  
XX. San Jorge de  
Camariñas.

de la realizada para San Jorge de *Camariñas* en el segundo tercio del siglo o el Sagrado Corazón de Jesús. Rivas realiza también la Inmaculada Concepción de San Cristóbal de *Carnés* en 1948. Las parroquias de *Carnés*, *Carantoña* y *Coucieiro* destacan en presencia de imágenes nuevas de las décadas de los 20 a los años 60.



Virgen de la Barca. Retablo Mayor. 1979. Taller de Angel Rodríguez. Santuario de la Barca

La última generación de imagineros compostelanos contará con Manuel Miranda, Antonio Figueiras, los hijos de Rivas que degeneran sus fórmulas anquilosándolas y los escultores J. Puente y Manuel César Conde que trabajaban con el pintor Ángel Rodríguez en su taller. José Rodríguez realiza en 1963 la imagen de Santa Rita de Casia de *Coucieiro* y del taller de Ángel Rodríguez precisamente sale la réplica de la Virgen de la Barca del retablo mayor del Santuario de la Barca en *Muxía*, realizada en 1979 para proteger custodiándola, la imagen original. Del último tercio de este siglo son también el San Antonio de Padua, San Juan Bautista, Inmaculada Concepción y Virgen del Pilar de la parroquial de *Ponte do Porto*. Y otras parroquias como *Moraime*, *Xaviña* o *Villastose* también tienen nuevas adquisiciones de este momento.

## Los artífices y los núcleos artísticos

Al igual que sucedía en cuanto a la autoría de los retablos del arciprestazgo, la procedencia de los artistas tiene una doble vertiente: núcleos artísticos urbanos conocidos (Santiago y Noia) y núcleos rurales bien cercanos a la zona de estudio, bien propios de la misma. Hay que decir que se desconoce la autoría de la inmensa mayoría de las piezas de escultura e imaginería de las parroquias del arciprestazgo lo que limita la visión general que se puede tener sobre los escultores de esta zona.



Del núcleo compostelano destacan en las primeras décadas del siglo XVIII las figuras de **Miguel de Romay** y su círculo que, como se señala anteriormente, trabajó intensamente en el santuario de la Barca de Muxía donde realizó el retablo mayor en 1717 con todas sus imágenes. Algunos escultores de su círculo son los responsables de las imágenes de los retablos laterales de San Juan Bautista y San Miguel Arcángel, excepto la imagen de San Juan que es posterior. Finalmente, se rastrea su taller en el Retablo de la Capilla del Carmen de Camariñas (circa 1725) y su influencia en el autor del retablo mayor de Camelle (1721), Juan Queixo.

La parte relacionada con la policromía de los retablos realizados por Miguel de Romay y su taller en el santuario de Muxía corrió a cargo de **Domingo Antonio de Uzal**, pintor compostelano que recibe la influencia de García de Bouzas.

La influencia de **José Gambino** en las obras de Nemancos es clara sobre todo en cuanto a modelos iconográficos como se comenta en cada uno de los apartados iconográficos, pero además hay dos obras de su taller: el Cristo Crucificado de Moraima (tercer cuarto del siglo XVIII) y el Santiago Apóstol peregrino de Cereixo de la misma fecha. En ambas piezas se evidencia cierta calidad aunque con pequeñas deficiencias de ejecución que delatan la presencia de oficiales y no del maestro.

De **José Ferreiro** está documentada la obra del retablo Mayor de Ponte do Porto (1800) con el relieve de San Gregorio Magno (no así la imagen de San Pedro que es posterior) y se le atribuye el relieve del retablo de la Virgen del Rosario de la misma iglesia (1775) debido a su calidad y rasgos estilísticos a él atribuibles. Pero también hay que destacar la obra del retablo mayor de San Jorge de Camariñas (entre 1788-1798) que, si bien no está documentada, debió ser realizada por alguien muy cercano a él como lo evidencian sus esculturas: la Virgen del Monte y San Jorge a caballo, de gran calidad, Santo Domingo y San Francisco, así como dos ángeles tenantes del ático.

Ya en el siglo XIX, la presencia de **Francisco Rodeiro** en Nemancos se hace patente no sólo con una obra atribuible a él, San Joaquín (1859, retablo de Santuario de la Barca) sino también por la influencia ejercida sobre otros



autores como el que realizó el San Roque de Xaviña (último tercio del siglo XIX) cuyas características estilísticas remiten al maestro.

Del siglo XX destacan los escultores compostelanos **Carballido** que realiza un San Roque para la parroquial de *Muxía* y **Magariños** que realiza otro para *Moraime*, ambos en el primer tercio del siglo XX. Más adelante los talleres de **Ángel Rodríguez** con sus escultores **Manuel Conde**, **José Puente**, etc. realizan un San Martín para *Ozón* en la segunda mitad del siglo XX (Manuel Conde), una Santa Rita para *Coucieiro* en 1963 (José Puente de talleres Rodríguez) y la réplica de la Virgen de la Barca (1979) encargada a Ángel Rodríguez.

Procedentes del núcleo noiés destacamos la presencia de **Joseph Malvarez** que realiza en 1725-1726 el San Pedro del retablo mayor de *Leis*, **Juan Antonio Fabeiro** e **Ignacio de Mendoza** que realizan el retablo de Santiago Apóstol de *Coucieiro* (1774) con sus imágenes a las que dotan de rasgos de calidad como el Santiago Mayor sedente o los santos benedictinos San Benito, San Mauro y Santa Escolástica. También trabaja con ellos el pintor afincado en Noia **Bernardo Rodiño** que se encarga de la policromía de estas imágenes.

En cuanto a los núcleos cercanos al territorio del arciprestazgo destaca la villa de Cee de donde procede el pintor **Francisco Mayán** que policroma las imágenes de San Antonio y de la Virgen de las Angustias de Touriñán (1845-1850). También el taller de pintura de los **Nimo** es de Cee y en él trabajan para parroquias de Nemancos, **Manuel** (1896, San Pedro de Coucieiro) y **José** (imágenes de San Antonio, San José y San Roque, 1868-1869).

Otros dos escultores están documentados como pertenecientes a lugares ajenos al arciprestazgo. Son **Antonio de Meis** de San Ginés de Entrecruces (Carballo) y **Gregorio Mallón** de Santa Comba. Ambos realizan el ángel del púlpito de *Camariñas* en 1759 y la policromía de la Virgen de la Barca del baldaquino del santuario de *Muxía* en 1756.

Finalmente se puede documentar únicamente a un escultor de la zona de estudio: **Juan Antonio Gómez Figueroa** que realiza la policromía de San Cristóbal de *Carnés* en 1727 y la reedificación de la imagen del Espíritu Santo que hoy se encuentra en *Camelle* en 1741-1742 (antes de Ponte do Porto).

Todos estos escultores participan también activamente en labores relacionadas con los retablos tanto de arreglos y composiciones, realización de piezas para ellos, etc. como de policromía de los mismos.



# FICHAS DE CATALOGACIÓN DE ESCULTURA

---

---



## **B.I. GRUPO DIOS**

### **B. I. 1 TRINIDAD**

Tal como ya señalaba Reau<sup>283</sup>, la Trinidad se había manifestado en el Bautismo de Cristo como Él mismo explica a los apóstoles, ya resucitado: “Id, pues, y haced discípulos a todas las gentes bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo”<sup>284</sup>. Pero, el hecho de introducir este dogma de fe en la religión católica ocasionó, como es sabido, numerosos cismas. El modo de representar a un único Dios que era al mismo tiempo trino, resultaba complejo. El arte cristiano lo hizo mediante símbolos geométricos (triángulo, círculo, etc.) y representaciones antropomórficas. Dentro de las utilizadas en el arte occidental, siempre siguiendo el esquema de Reau<sup>285</sup>, habría dos tipos: las que siguen un *esquema horizontal*, en el que variarían las formas de representar a cada persona, y las del *trono de gracia*, en esquema vertical.

En el arciprestazgo de Nemancos hay tres tipos de representación antropomórfica de la Santísima Trinidad. En extensión horizontal, el grupo se representa sobre un trono de nubes e incluye a Padre e Hijo como hombres a la misma altura, el Padre vestido y llevando un cetro como atributo y el Hijo mostrando el costado con la herida mientras lleva la cruz en una mano. Los dos apoyan la mano sobre el globo y, sobre éste, vuela la paloma. A este grupo pertenecen las imágenes de *San Pedro de Coucieiro*, *Divino Salvador de Camelle* y *Santa María de Muxía*. El grupo de *Coucieiro* (circa 1743) sigue el modelo con todo detalle e incorpora además una concha de vieira sobre la paloma. Los grupos eclécticos de *Camelle* y *Muxía* presentan una variedad en el atributo del Padre que es ahora la bola del mundo con una cruz encima.

En cuanto a las representaciones verticales, la usual como trono de Gracia representa al Padre sentado sobre un trono mostrando al Hijo crucificado mientras la paloma sobrevuela a ambos. Hay un ejemplo en

---

<sup>283</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Tomo 1, volumen 1, p. 37.

<sup>284</sup> Mateo, 28:19. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, p. 1433.

<sup>285</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* Tomo 1, volumen 1, p.45.

Nemancos, en la iglesia parroquial de *Camelle*. Se trata de una imagen que originariamente fue una representación del Divino Salvador, advocación de la iglesia, y fue transformada posteriormente a Trinidad añadiéndosele la tiara y el Cristo.

Por último, otra variante de este tipo de representaciones, es la que representa al Padre joven, en el trono sujetando la bola del mundo, el Hijo Niño de pie a su lado, y la paloma sobre el grupo apoyada en un triángulo con el ojo inscrito. Hay dos grupos en la iglesia de *Buiturón*, que siguen fielmente esta tipología. Uno de la segunda mitad del siglo XIX y el otro más reciente, del tercer cuarto del siglo XX.

TRINIDAD		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido
Divino Salvador de Camelle	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Muxía	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
Divino Salvador de Camelle	Segunda mitad del siglo XVII, reformada en 1741. Barroco	Desconocido. Reformada por J. A. Gómez
San Tirso de Buiturón	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Tirso de Buiturón	Tercer cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. TRINIDAD

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1743.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la Soledad y Ánimas, en la cornisa superior del ático.



#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** Dios Padre lleva túnica blanca y manto rojo, cabellos y barba dorados. Dios Hijo lleva paño de pureza rojo, cabellos y barba marrón oscuro y ocre para el cuerpo, rostro y manos. La paloma es blanca, la bola del mundo azul con una orla medianera dorada y una concha es gris plateada, al igual que las nubes.

**Conservación y restauración:** presenta pérdidas de preparación y policromía generalizadas así como oxidación de los clavos de sujeción.

**Iconografía:** el grupo es una representación horizontal de la Santísima Trinidad asentada sobre un trono de querubines y nubes. Padre e Hijo son antropomorfos y están a la misma altura mientras que el Hijo se sitúa a la derecha del Padre, como corresponde. Visten el Padre una túnica y capa y el Hijo lleva un manto que se desliza para mostrar la herida del costado. Portan como atributos en la mano el cetro y la cruz respectivamente y señalan la bola del mundo que aparece entre ellos. Sobre sus cabezas marcando un eje central, está la paloma que simboliza al Espíritu Santo.

**Análisis estilístico:** la pieza pertenece al retablo en el que está, realizado circa 1743<sup>286</sup>. Las imágenes muestran naturalismo en la realización de los rostros, cabellos y barbas muy pictóricas y trabajadas minuciosamente. Los pliegues se acartonan y se aristan en sentido horizontal en el manto de Dios

---

<sup>286</sup> Véase p. 150 de este trabajo.



Hijo y cayendo verticalmente y en paralelo en la túnica de Dios Padre. Las cabezas de querubín se muestran todavía pesadas y faltas de naturalismo tanto en los cabellos como en las facciones.

## 2. TRINIDAD

### IGLESIA DE DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el presbiterio.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 122 cm. Hijo: 86,5 cm. Padre: 86 cm.

**Policromía:** el anciano lleva túnica azul y manto rojo y cabellos y barba marrones. Dios Hijo viste túnica roja y tiene cabellos marrones. La paloma es gris plateada igual que las nubes sobre las que se dispone el grupo. La pieza fue repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una representación horizontal de la Santísima Trinidad en la que Padre e Hijo son antropomorfos y aparecen situados a la misma altura, el Hijo a la derecha del Padre quien le toma el brazo cariñosamente, y entre ambos se dispone la paloma. Van vestidos con túnica y manto el Padre y con manto terciado el Hijo para, de este modo, mostrar la herida del costado. Llevan como atributos una bola del mundo con una cruz encima el Padre, y una cruz, el Hijo.

**Análisis estilístico:** la composición es simétrica pues las imágenes se disponen horizontalmente y a la misma altura, sobre un trono de nubes muy movidas y abundantes, separadas por una paloma que emerge sobre unas nubes que desprenden destellos de luz. Los pliegues de los mantos buscan el dinamismo y el movimiento de otros tiempos y combinan formas redondeadas sobre las



rodillas, suaves y morbosas en la parte inferior y aristadas aunque con perfiles suavizados. Los rostros muestran una total idealización y formas mórbidas.

### 3. TRINIDAD

#### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer cuarto del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor de la iglesia, sobre la peana del arco central en el cuerpo principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 102 x 68 cm.



**Policromía:** el hombre mayor lleva túnica blanca y manto amarillo, los cabellos y barba son grisáceos y la bola que lleva en la mano es azul. El hombre más joven viste sólo un manto rojo y lleva cabellos y barba marrones. La paloma es blanca y el trono de nubes gris-azulado.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una representación horizontal de la Santísima Trinidad en la que Padre e Hijo son antropomorfos, aparecen situados a la misma altura y entre ellos se dispone la paloma. El Hijo está a la derecha del Padre quien, en gesto cariñoso, le pasa el brazo por la espalda. Van vestidos con túnica y manto el Padre, y con manto el Hijo dejando ver claramente la herida del costado. Llevan como atributos una bola del mundo con una cruz encima el Padre, y una cruz en recuerdo de su muerte, el Hijo.

**Análisis estilístico:** la pieza muestra una gran variedad de pliegues suaves, redondeados, aristados, lisos, ondulantes, alternando zonas cóncavas y convexas y mostrando movimiento y dinamismo. Los rostros presentan formas mórbidas y suaves con idealización de los rasgos.

#### 4. TRINIDAD

##### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** desconocido. Reformada por Juan Antonio Gómez.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XVII, reformada en 1741.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la nave. Podría proceder de la antiga capilla del Espírito Santo de Ponte do Porto.

##### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 81,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca, manto rojo y botas negras. Los cabellos y barba son grisáceos y la tiara dorada. La paloma es blanca y el crucifijo marrón oscuro con el Cristo con paño de pureza blanco.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque acusa suciedad superficial.

**Iconografía:** es la representación vertical de la Santísima Trinidad en la que el Padre está sentado en el trono, vestido con túnica y manto y tocado con tiara. Sujeta con las dos manos estiradas hacia adelante la cruz con el Hijo crucificado y, sobre ella, reposa la paloma que simboliza al Espíritu Santo.

**Análisis estilístico:** la pieza era originalmente una imagen del Divino Salvador transformada en 1741 a Trinidad, añadiéndosele para ello la imagen de Cristo y la tiara, tal como consta en la documentación<sup>287</sup>. Los pliegues aristados profundos y pictóricos muestran formas dinámicas que complican el plegado junto a otras formas blandas y suaves sobre todo en la zona de las rodillas.



<sup>287</sup> "1741. Da en datta seiscientos y cinquenta reales de vellon que pago a Juan Antonio Gomez ¿ pintor (...). Mas ochenta y quatro reales de vellon que llebo dicho Juan Antonio por la reedificación de la Imagenn del Spirito Santto, a que le anadio la tiara e ymaxen del santo Cristo con su pintura y peana sobre que esta dicha Ymaxen." *Libro de la Cofradía del Espírito Santo de Puente del Puerto (Camariñas). 1692-1889, fº 47 vº.* Fondo: Puente del Puerto. Serie: cofradías. Número: 3. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela.

## 5. TRINIDAD

### IGLESIA DE SAN TIRSO DE BUITURÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la nave en el lado del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 185 cm.



**Policromía:** el hombre lleva túnica azul y manto rojo, cabellos y barba marrones y la bola de su mano izquierda es azul. El niño viste túnica blanca con orlas sobredoradas y su cabello es amarillo. El trono de nubes sobre el que se dispone el grupo es gris plateado igual que la paloma.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una variante de representación vertical de la Santísima Trinidad en la que el Padre está sentado en el trono bendiciendo con la mano derecha y sujetando con la izquierda la bola del mundo. A su lado está el Hijo representado como Niño que lleva en la mano derecha una vara y con la izquierda señala la bola del mundo. Sobre la cabeza del Padre se sitúa la paloma sobre un tetragrámaton.

**Análisis estilístico:** las ropas muestran una gran variedad de pliegues que combinan las formas aristadas, redondeadas y suaves en disposición vertical, en zig-zag, con zonas tabulares, etc. aunque predominan los pliegues verticales y la suavidad de sus perfiles. La falda de la túnica se acampana sinuosamente en la orla bajera y, sobre ella, se dispone el manto. Los rostros idealizados de formas suaves y morbosas no muestran elementos individualizadores.

## 6. TRINIDAD

### IGLESIA DE SAN TIRSO DE BUITURÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** tercer cuarto del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 185 cm.

**Policromía:** el hombre lleva túnica azul y manto rojo, cabellos y barba negros y la bola de su mano izquierda es azul. El niño viste túnica blanca con orlas sobredoradas y la paloma es blanca. El trono de nubes sobre el que se dispone el grupo es gris plateado.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una variante de representación vertical de la Santísima Trinidad en la que el Padre está sentado en el trono bendiciendo con la mano derecha y sujetando con la izquierda la bola del mundo. A su lado está el Hijo representado como Niño que lleva en la mano derecha una vara y con la izquierda señala al mundo. Sobre la cabeza del Padre se sitúa la paloma sobre el tetragrámaton.

**Análisis estilístico:** las abundantes ropas recogen un variado muestrario de tipos de pliegues aristados, sinuosos, aristados,... que caen en paralelo, dibujan diagonales o se arremolinan para generar un dinamismo exacerbado que pretende imitar las formas barrocas. En cuanto a los rostros de Padre e Hijo muestran formas muy blandas y morbosas idealizando de tal manera sus facciones que roza lo “kitsch”.



## **B. I. 2. DIOS PADRE**

Siguiendo la clasificación de Reau, Dios Padre puede representarse de cuatro maneras: como la mano de Dios, el anciano de los Días, el emperador Celeste de la Edad Media y como Júpiter cristiano en el Renacimiento<sup>288</sup>. En el arciprestazgo de Nemancos hay sólo dos ejemplos de la representación del Anciano de los Días que el profeta Daniel describe en su visión: “Mientras yo contemplaba se aderezaron unos tronos y un Anciano se sentó. Su vestidura, blanca como la nieve; los cabellos de su cabeza, puros como la lana”<sup>289</sup>.

Se representa a Dios Padre vestido con túnica y manto, bendiciendo con la mano derecha y llevando la bola del mundo en la izquierda. El tipo físico responde a la visión de Daniel: es un hombre anciano, de avanzada edad con cabellos y barba blancos y largos.

Los ejemplos de este arciprestazgo son dos relieves: el de *San Félix de Caberta* del primer tercio del siglo XVIII en el que se representa al Padre sobre un trono de nubes con larga cabellera y, posiblemente, en actitud de bendecir, aunque la imagen está fragmentada y no se puede apreciar y el de *San Martín de Ozón*, que es un relieve del último cuarto del siglo XVIII situado en el ático del retablo.

Esta iconografía había tenido gran difusión en los retablos del siglo XVI, desapareciendo en los del siglo XVII y volviendo a aparecer en los del siglo XVIII a partir de Simón Rodríguez.

<b>DIOS PADRE</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Félix de Caberta	Circa 1726. Barroco	Desconocido
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido

<sup>288</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, Tomo 1, volumen 1, Barcelona, 1995 p. 25-31.

<sup>289</sup> Daniel, 9:7. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer..., p. 1286.

## 1. DIOS PADRE

### IGLESIA DE SAN FÉLIX DE CABERTA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la clave de la pulsera del retablo mayor

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.



**Policromía:** lleva túnica blanca y manto azul igual que la bola del mundo. Los cabellos y barba son blancos y el rostro y manos ocre claros con encarnaduras  
**Conservación y restauración:** está en mal estado ya que falta el brazo derecho así como parte de las nubes; hay oxidación de los clavos de sujeción, pérdidas de preparación y policromía y suciedad abundante. Necesita restauración.

**Iconografía:** es la representación de Dios Padre como Anciano de los Días, es decir, como un hombre viejo, de largos cabellos y barba blancos que lleva la bola del mundo en la mano izquierda mientras bendice con la mano derecha. Esta iconografía reaparece en los retablos del siglo XVIII a partir de Simón Rodríguez, tras su desaparición en el siglo XVII.

**Análisis estilístico:** la pieza está adosada a la cornisa superior del retablo datado circa 1726<sup>290</sup>. Los pliegues de las ropas de Dios Padre se aristan y se cortan en diagonal en la túnica, especialmente en la manga. Las nubes se esquematizan formando un semicírculo que acoge la imagen del anciano de larga barba blanca cuyos cabellos se trabajan con minuciosidad dotándolos de organicidad. El rostro serio y sereno muestra una cierta carga psicológica.

---

<sup>290</sup> Véase p. 84 de este trabajo.

## 2. DIOS PADRE

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** entre 1802 y 1815.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el ático del retablo mayor de la iglesia.



#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica oscura y manto amarillo igual que la bola del mundo. Los cabellos y barba son grisáceos y para rostro y manos se utilizan ocre y encarnaduras.

**Conservación y restauración:** está en buen estado aunque acusa suciedad superficial y alguna pérdida de policromía.

**Iconografía:** es la representación de Dios Padre como “Anciano de los Días”. Su tipo físico es el de un hombre viejo, de largos cabellos y barba blancos que lleva la bola del mundo en la mano izquierda mientras bendice con la mano derecha.

**Análisis estilístico:** el relieve pertenece al retablo datado entre 1802 y 1815<sup>291</sup>. Los pliegues resultan muy blandos y redondeados aunque se mantienen algunos aristados sobre todo en el manto que se voltea sobre el brazo izquierdo. El rostro no muestra expresividad ni rasgos naturalistas sino una idealización de las formas de textura suave.

---

<sup>291</sup> Véase p. 200 de este trabajo.



### **B. I. 3. JESUCRISTO**

B. I. 3. a) Jesús flagelado

B. I. 3. b) Jesús nazareno

B. I. 3. c) Jesús crucificado

B. I. 3. d) Cristo yacente

B. I. 3. e) Sagrado Corazón de Jesús

### **B. I. 3. JESÚS FLAGELADO**

El episodio de la Flagelación de Jesús atado a la columna sucede justo entre el juicio ante Pilato y la condena a morir en la cruz y es recogido, por ejemplo, por Marcos sin especificar nada más que el hecho de que fue “castigado”: “Pilatos entonces (...) entregó a Jesús, después de azotarle, para que fuera crucificado”<sup>292</sup>.

La fuente literaria en la que se inspiran algunos detalles de la representación de la flagelación es el relato de Santa Brígida de Suecia en las *Revelaciones*. En ellas describe el cuerpo azotado de Jesús del que se desprendía carne con sangre y se le veían incluso las costillas. La santa aseguraba también que la Virgen había sido testigo del suplicio perdiendo el sentido al ver la sangre de su Hijo<sup>293</sup>. Según Trens, es una característica muy española representar a Jesús atado a la columna, solo, cubierto de heridas y sangre (...) <sup>294</sup>.

Según la ley romana, el condenado a la flagelación tenía que ser azotado de pie, como lo fue Cristo. La larga túnica que llevaba en principio, acaba siendo un trozo de tela alrededor de la cintura, y se representa, después de la Contrarreforma, atado a una columna baja<sup>295</sup>. Los verdugos suelen ser tres, poseer aspecto brutal e incluso caricaturesco, y llevar diversas armas de martirio: látigos de correas de cuero, un haz de varas, etc.

En el arciprestazgo de Nemancos hay una única representación de la Flagelación de Jesús en la iglesia de *San Jorge de Camariñas*, datada circa 1787. Se le representa atado con una cuerda a una columna, en este caso alta, azotado por dos sayones vestidos de romanos con rostros enfurecidos y bárbaros. La espalda de Jesús aparece descarnada y su rostro concentrado en el dolor.

---

<sup>292</sup> Marcos, 15, 15. *Biblia de Jerusalén...*, p. 1454.

<sup>293</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* Tomo 1, volumen 2, Barcelona, 1995 pp. 471-473

<sup>294</sup> TRENS, M.: *El Arte en la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)*. Catálogo de la Exposición, Barcelona, 1945, p. 34.

<sup>295</sup> Véase GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.: “Vida y pasión de Cristo en el arte gallego renacentista y barroco”, *Galicia Terra Única. Galicia Renace*, Santiago, 1999, p. 186.

JESÚS FLAGELADO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Jorge de Camariñas	Circa 1787. Barroco	Desconocido

## 1. JESÚS FLAGELADO

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1787.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** ocupa la hornacina principal del retablo dedicado a esta imagen que nos ocupa.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 165 cm. Sayones: 142 y 146 cm. respectivamente.

**Policromía:** el hombre atado a la columna lleva paño de pureza marrón claro, cabellos y barba oscuros y cuerpo pintado con ocre y encarnaduras para la sangre. Los hombres que lo acompañan llevan ropas oscuras, casco y palos marrones para azotarlo.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque se observa un exceso de barnices.

**Iconografía:** se representa la iconografía habitual de Jesús flagelado, atado con una cuerda a una columna que en este caso es alta (aunque habitualmente suele representarse baja), vestido con un trozo de tela anudado en el lateral derecho y con la espalda descarnada y algunas heridas por el resto del cuerpo. Azotándolo aparecen dos sayones con látigos de correas de cuerda en la mano, caricaturizados en su rostro, con expresión exagerada y caracterizados como malhechores por medio de sus bigotes.



**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo, realizado circa 1787<sup>296</sup>. De gran tamaño muestra un tratamiento anatómico cuidado en la musculatura y, especialmente, en el rostro, si bien hay cierta desproporción entre piernas y tronco. El rostro muestra una estructura ósea subyacente remarcada con perfil clásico, nariz recta, arcos ciliares prominentes y boca pequeña. Los cabellos tienen un tratamiento naturalista y lumínico con los mechones claramente separados unos de otros y la barba rizada y acaracolada. El paño de pureza muestra en la parte central un pequeño pliegue que cuelga sobre el borde superior, recurso muy utilizado por Gambino y su taller. Se anuda sobre el lado derecho y el cabo vuela generando movimiento y dinamismo con pliegues aristados, achaflanados y profundos.

---

<sup>296</sup> Véase p. 195 de este trabajo.

#### **B. I. 4. JESÚS NAZARENO**

Solamente San Juan evangelista recoge que es Jesús quien lleva la cruz a cuestras hasta la cima del Gólgota, donde iba a ser crucificado, sin la ayuda de Simón de Cirene, requerido por los soldados romanos para ayudarlo. Este personaje sí aparece en el relato de los restantes evangelistas: “Cuando le llevaban, echaron mano de Simón de Cirene, que venía del campo, y le cargaron la cruz para que la llevara detrás de Jesús”<sup>297</sup>.

Aunque en las representaciones murales es normal la representación de Jesús Nazareno con la presencia de otros personajes<sup>298</sup>, en el arte occidental suele representarse a Jesús solo cargando con una enorme cruz que lleva sobre el hombro y sujeta con las dos manos. Viste larga túnica morada, cordón en la cintura y va coronado de espinas (episodio que había sufrido con anterioridad). Los *Evangelios Apócrifos* añaden la presencia de la Virgen conducida por San Juan, que se desmaya al ver a su Hijo caer cargado con la cruz, y el teatro de los Misterios hacen partícipe a la imaginaria Santa Verónica que seca con un velo el sudor del rostro de Cristo<sup>299</sup>.

En el arciprestazgo de Nemancos hay dos representaciones del Nazareno: la de la iglesia de *San Jorge de Camariñas* (circa 1787) en la que aparece representado junto con la Virgen y la Verónica y la de la iglesia de *San Pedro de Ponte do Porto* (segunda mitad del siglo XIX) en la que se representa solo.

<b>JESÚS NAZARENO</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Jorge de Camariñas	Circa 1787. Barroco	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

<sup>297</sup> Lucas, 23: 26. *Biblia de Jerusalén*,... p. 1493.

<sup>298</sup> Véase GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.: “Vida y pasión de Cristo...”, p. 189.

<sup>299</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*...Tomo 1, volumen 2, p. 483.

## 1. JESÚS NAZARENO PROCESIONAL IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1787.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el cuerpo principal del retablo de la misma advocación.

### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada y tela.

**Medidas:** 162 cm.

**Policromía:** lleva cabellos y barba oscuros y vestimentas moradas.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa a Jesús coronado de espinas, concentrado en el dolor y sufrimiento que sufre ya que carga con una enorme cruz sobre el hombro izquierdo. La sujeta con la mano izquierda por el exterior y se ayuda con la derecha por el interior. Lleva como vestimentas una larga túnica morada atada a la cintura con cordón.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo, datado circa 1787. Aunque es una imagen de vestir se aprecia el trabajo escultórico en el rostro de facciones clásicas, con una estructura ósea subyacente remarcada con nariz recta, depresión de las sienes, arcos ciliares marcados, boca pequeña,... y con cabello y barba lumínicos y trabajados con gran pictoricismo. Las manos muestran también el trabajo anatómico con dedos alargados, nudillos remarcados y articulación de las muñecas.



## 2. JESÚS NAZARENO PROCESIONAL IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 123 cm.

**Policromía:** los cabellos y la barba son oscuros, el rostro y las manos ocre oscuro y la cruz marrón

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa a Jesús coronado de espinas, vestido con larga túnica morada atada a la cintura y cargando con una enorme cruz que lleva sobre el hombro izquierdo y sujeta con la mano de ese lado.

**Análisis estilístico:** se aprecia una clara idealización tanto en las facciones del rostro (pómulos, mentón, ojos y boca) como en las manos, como únicas partes talladas de esta imagen de vestir.



## **B. I. 5. JESÚS CRUCIFICADO**

La Crucifixión de Jesús es un tema múltiplemente representado a lo largo de la historia pero del que no se dan detalles en los Evangelios. Mateo relata: “Una vez que le crucificaron, se repartieron sus vestidos, echando a suertes. Y se quedaron sentados allí para custodiarle. Sobre su cabeza pusieron, por escrito, la causa de su condena: “*Este es Jesús, el Rey de los judíos*”<sup>300</sup>. El tipo de cruz en el que se representa a Cristo varía a lo largo de la historia del arte en la iconografía cristiana siendo *escuadrada* (griega o latina), *verde* (dos troncos de árbol no descortezados y sin ramas de color verde pues provienen del Árbol de la Vida) o *viva* (con brazos humanos). La escena de la Crucifixión puede ir acompañada de varios símbolos: el sol y la luna, una iglesia, una calavera<sup>301</sup>, el esqueleto de Adán, el pelícano, etc.

Del mismo modo pueden aparecer varios personajes: únicamente Jesús en la cruz, con la Virgen y San Juan, María Magdalena unida al grupo anterior, con una multitud, con Longinos o los dos ladrones.

En el arciprestazgo de Nemancos son muy abundantes las representaciones del Crucificado solo<sup>302</sup>. Hay un total de 27 Crucificados y todas las parroquias tienen uno, como mínimo. De todas ellas, tan sólo hay una en la que se representa, junto a Jesús, a la Virgen y a San Juan, lo que se conoce como Calvario. Está en la iglesia de *Santa María de la O* y data de principios del siglo XVII. Presenta la peculiaridad de que Jesús lleva los cabellos cortos, es de largo canon muy rígido y de brazos muy horizontales.

Clasificamos el resto de las piezas según los modelos iconográficos con los que los relacionamos. El Cristo en la cruz se representa con cabellos largos o semi-largos, corona de espinas, bigote y barba y lleva como única

---

<sup>300</sup> Mateo, 27, 35-37. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, p. 1430-1431.

<sup>301</sup> Respecto al origen de la colocación de una calavera a los pies del Crucificado, véase TRENS, M.: *El Arte en la Pasión de Nuestro Señor, siglos XIII al XVIII* : Catálogo de la Exposición organizada bajo el Patronato del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, marzo de 1946, p. 43: “Cuenta la leyenda que Adán, estando enfermo, mandó a su hijo Seth al Paraíso en donde le dieron tres semillas que al morir su padre colocó debajo de su lengua, y de allí brotó el árbol con cuya madera, después de muchas vicisitudes, se construyó la cruz. A esto se debe la presencia del cráneo o calavera al pie de la cruz más que al nombre de la roca sobre la cual fue crucificado Jesús, llamada Calvario, por su forma semejante al cráneo”.

<sup>302</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.: “Vida y pasión de Cristo...”, p. 190.



vestimenta un paño de pureza que puede estar atado o anudado a la cintura, bien con una cinta, bien con una cuerda. Está sujeto a la cruz mediante clavos, que pueden ser tres o cuatro, y en una cruz que puede adoptar varias formas y en la que el color tiene un valor simbólico, como ya se ha indicado. También hay una gran variedad de situación vital en los Cristos que pueden ser muertos, vivos o agonizantes.

Los modelos de Gregorio Fernández tienen una gran repercusión en las esculturas de Mateo de Prado que realiza en 1662 un Cristo para la capilla de *Mondragón* en la *Catedral de Santiago*. Parten de este tipo iconográfico los Cristos de Santa María de *Xaviña* (principios del siglo XVIII), el santuario de la Virgen de *la Barca en Muxía* (circa 1711) y San Jorge de *Camariñas* (1740). Son Cristos aún vivos y sufrientes con paño de pureza anudado con cuerda o doble cuerda.

De la primera mitad del siglo XVIII datan cinco piezas que no relacionamos directamente con un modelo iconográfico. Son los de San Martín de *Ozón* (primer tercio del siglo XVIII), Santiago de *Cereixo* (segundo tercio del siglo XVIII), San Pedro de *Coucieiro* y Santa Leocadia de *Frixe* (primera mitad del siglo XVIII) y el de *San Julián de Moraime* (segundo cuarto del siglo XVIII). Son Cristos ya muertos, salvo el de *Cereixo*, ladean la cabeza al lado izquierdo y dejan caer el peso del cuerpo sujetado tan sólo por las manos clavadas. Se marcan los músculos y las costillas y los cabellos se configuran con mechones naturalistas; el paño de pureza se resuelve de distinto modo bien anudado, bien atado con una cuerda en el lado derecho.

Derivados de modelos de Gambino hay tres imágenes. El de San Julián de *Moraime* (último tercio del siglo XVIII), obra de su taller, tiene cierto parecido con la imagen del crucifijo que lleva San Francisco en la iglesia de *San Lorenzo* en *Santiago*<sup>303</sup>. Es una pieza que repite las recetas del maestro aunque sin alcanzar la maestría de él, tanto en el tratamiento anatómico como en la expresión del rostro que, aunque sereno, no llega a tener la genial expresividad de los Cristos de Gambino.

Ya en el siglo XX, las recetas de Gambino se siguen copiando. Tal es el caso de las imágenes de San Pedro de *Coucieiro* y San Tirso de *Buiturón* que

---

<sup>303</sup> ÁLVARO, M.: *Gambino. 1719-1772*, Galaxia, Vigo, 1997, p. 77

parten del modelo del maestro para el convento de *Herbón*, aunque con fórmulas degeneradas o idealizadas.

El Cristo de San Jorge de *Camariñas* (último tercio del siglo XVIII - principios del siglo XIX) bien podría haber salido de las manos de Málvarez de Noya.

De 1861 data el Cristo de San Cristóbal de *Nemiña* que deriva del Cristo de la Paciencia de *San Martín Pinario* y también se puede relacionar con el Cristo de *Ourense*, los dos de José Ferreiro. De ellos recoge únicamente el tipo de paño de pureza anudado sobre la cadera derecha y volando ligeramente en el lado izquierdo.

A partir de ahí, tenemos una amplia variedad de modelos foráneos: tres piezas del siglo XVIII en el santuario de la *Barca*, San Martín de *Ozón* y *Nemiña* y una del XIX, en la iglesia de Santiago de *Cereixo*. El resto son imágenes del siglo XX: *Ozón* y sus capillas, *Moraime*, *Caberta*, *Bardullas* y *Camariñas*.

JESÚS CRUCIFICADO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Santa María de la O	Principios del siglo XVII. Barroco	Desconocido
Santa María de Xaviña	Principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Circa 1711. Barroco	Desconocido
San Jorge de Camariñas	1740. Barroco	Desconocido
San Martín de Ozón	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santiago de Cereixo	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santa Leocadia de Frixe	Primera mitad del siglo XVIII.	Desconocido

	Barroco	
San Julián de Moraime	Segundo cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Julián de Moraime	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Taller de Gambino
San Pedro de Coucieiro	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Tirso de Buiturón	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Último tercio del siglo XVIII - principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Cristóbal de Nemiña	1861. Ecléctico	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Martín de Ozón	Segundo cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santa María de Nemiña	Siglos XVII y XVIII. Barroco	Desconocido
Santiago de Cereixo	Siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Ozón. Capilla de Suxo	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Ozón. Capilla de Suxo	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Ozón. Capilla de San Isidro	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Félix de Caberta	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Juan de Bardullas	Primer tercio del siglo XX.	Desconocido

	Ecléctico	
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. JESÚS CRUCIFICADO. CALVARIO

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** principios del siglo XVII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el ático del retablo mayor.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

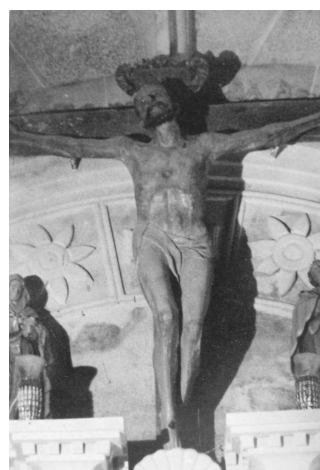
**Policromía:** se utilizan ocre para el cuerpo de

Cristo y el paño de pureza, marrones oscuros para barba, bigote y cabellos. En cuanto a San Juan y la Virgen llevan vestimentas rojas y azules.

**Conservación y restauración:** en mal estado, con una importante capa de suciedad superficial y pérdidas policromáticas.

**Iconografía:** se trata de la representación de la Crucifixión de Cristo en la que aparecen dos personajes más que son la Virgen María y San Juan es decir, su madre y su más querido apóstol. Se trata de un Cristo vivo, de tres clavos y muy rígido vestido con un paño de pureza muy simplificado.

**Análisis estilístico:** el canon es muy largo y la rigidez es tal, que la imagen no se sale de la vertical de la cruz. La cabeza se inclina a la derecha elevando la mirada al cielo con serenidad, la boca cerrada y la nariz muy recta. La anatomía se marca en el cuerpo pero sin estudio anatómico. El paño de pureza no se desarrolla siendo muy simplificado y estrecho con pliegues rectos que ganan en rigidez. Su disposición se resuelve haciendo que el cabo volante de la derecha vuelva sobre sí mismo pegándose al cuerpo de Jesús y realizando así su función púdica.



## 2. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** principios del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la nave, colgado del techo.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.



**Policromía:** se utilizan ocres para el cuerpo y rostro y el paño de pureza, color rojo para las heridas de costado y rodillas. El cabello, barba y bigote son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque presenta suciedad superficial.

**Iconografía:** es un Cristo vivo y sufriente de tres clavos, colgado de la cruz con los brazos muy rectos y que se mantiene en la cruz bastante rígido, aunque dibuje una ligera curvatura. El paño de pureza que lleva va sujeto con una cuerda, doble en la cadera izquierda y anudada en el lado derecho mordiendo las carnes. Sigue el tipo iconográfico de Mateo de Prado (*Capilla de Mondragón de la Catedral de Santiago de Compostela. 1662*)<sup>304</sup>.

**Análisis estilístico:** el rostro con la boca entreabierta y la mirada elevada y el gesto de cerrar las manos sobre los clavos, expresan el dolor del Cristo, acentuado con las múltiples manchas de sangre en el costado, antebrazos, rodillas y pies. Es un Cristo aún vivo, con la cabeza excesivamente vertical y un poco desproporcionada con el resto del cuerpo, con cierta preocupación por el estudio anatómico en los brazos, en los músculos pectorales, aunque no en el arco costillar. En cuanto al paño de pureza presenta pliegues naturalistas y redondeados dejando el acartonamiento del siglo XVII y con dinamismo acentuado en la parte central.

---

<sup>304</sup> PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, Imprenta, librería y encuadernación del Seminario C. Central, 1930, p. 454-455.

### 3. JESÚS CRUCIFICADO

#### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1711.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la hornacina central del retablo del Cristo Crucificado.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 87 x 52 cm.

**Policromía:** para el cuerpo se utilizan ocre y grises con rojos para la sangre.

**Conservación y restauración:** en buen estado general, con alguna pequeña pérdida de policromía.

**Iconografía:** es un Cristo de tres clavos, muy rígido, con un cuidado estudio anatómico y el paño de pureza aquí más simplificado y poco orgánico. La imagen sigue el modelo iconográfico del *Cristo de la Capilla de Mondragón* en la *Catedral de Santiago*, realizado por Mateo de Prado (1662)<sup>305</sup>, derivado de los modelos de Gregorio Fernández.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge que fue en 1711 cuando se pintaron la imagen del Cristo y su retablo original con un coste de setecientos cincuenta reales, lo que indica que se realizó cerca de esa fecha<sup>306</sup>. La imagen fue restaurada en 1729<sup>307</sup> y policromada en 1779 por Bonifacio Rial y Luaces<sup>308</sup>.

La imagen expresa un gran dolor del Cristo moribundo que pende de la cruz con los brazos aún bastante rectos, de musculatura bien estudiada pero tensa a causa del peso de su cuerpo y con un estudio anatómico que recoge las formas de las costillas y el vientre. El paño de pureza es bastante desarrollado con pliegues acartonados dibujando diagonales y



<sup>305</sup> PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario...*, p. 454-455.

<sup>306</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...* p. 317.

<sup>307</sup> IBIDEM, p. 314.

<sup>308</sup> IBIDEM, p. 318.

arremolinándose en el centro con gran dinamismo. Va sujeto con una cinta que muerde las carnes en el lado derecho y el cabo volante cae recto también con formas aristadas de efectos lumínicos contrastados.

#### 4. JESÚS CRUCIFICADO

##### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1740.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la sacristía de la iglesia.

##### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 83 cm.

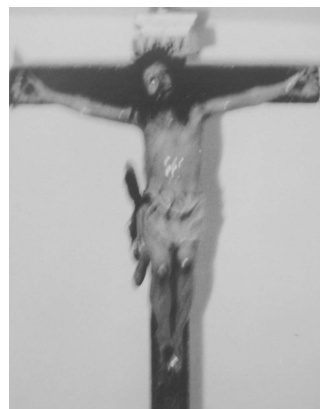
**Policromía:** se utilizan ocre para el cuerpo y rostro y también para el paño de pureza. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado general. Presenta una gruesa capa de barniz envejecido.

**Iconografía:** es un Cristo muy rígido, de tres clavos, con alguna referencia anatómica y con un paño de pureza ampuloso anudado con una cinta en el costado izquierdo. Sigue el modelo de Mateo de Prado para el Cristo de la capilla de *Mondragón* (1662<sup>309</sup>) de la *Catedral de Santiago*.

**Análisis estilístico:** la pieza fue comprada en 1740 con un coste de cuarenta y cinco reales<sup>310</sup>. La imagen sigue la disposición de la cruz permaneciendo enhiesto, con los brazos aún muy rectos, casi en paralelo con el travesaño horizontal, y la cabeza que se eleva ligeramente junto con la mirada. Es un Cristo vivo, de largos cabellos y barba con gesto sufriente.

En el cuerpo no hay un especial tratamiento anatómico ya que tan sólo se marcan los músculos de los brazos y las costillas. El paño de pureza es muy



<sup>309</sup> PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario...*, p. 454-455.

<sup>310</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 28.

movido, vuela sobre el costado derecho donde va sujeto con una cinta que muerde las carnes. En el centro, la tela del paño se voltea por encima de la cinta permaneciendo colgante. Son paños aristados, quebrados y dinámicos con una intensa sensación de movimiento sobre todo en el cabo volante derecho.

## 5. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la sacristía.

**Ficha técnica**

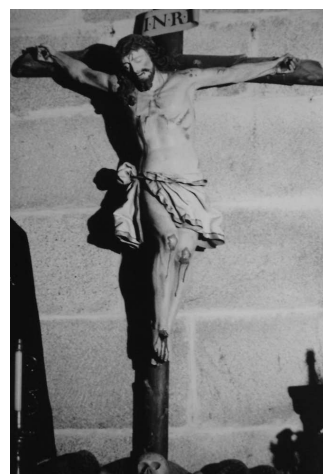
**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 83,5 x 40 cm.

**Policromía:** se utilizan ocre claros para el cuerpo con manchas rojas a modo de sangre y trazos azules sobre las costillas, rodillas y brazos. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro y el paño de pureza es blanco con una orla sobredorada en la parte inferior.

**Conservación y restauración:** en buen estado general aunque tiene alguna suciedad superficial.

**Iconografía:** es un crucificado sobre una cruz verdosa y sobre el monte Gólgota, con una calavera a los pies de la cruz (calavera es en arameo Gólgota) en relación con la muerte o incluso con Adán<sup>311</sup>. Es un Cristo muerto de tres clavos sobre la cruz y con los brazos todavía bastante horizontales, pero tensos. El paño de pureza es muy dinámico, amplio y movido y está atado con una cinta que anuda directamente a la cadera derecha.



<sup>311</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* Tomo 1, volumen 2, p. 508.



**Análisis estilístico:** la imagen refleja muy bien el hecho de que el Cristo, ya muerto, deja de hacer fuerza por mantenerse en la cruz y el peso de su cuerpo se reparte entre el brazo izquierdo, muy tenso y forzado tal como se puede apreciar en la clavícula muy remarcada, y las piernas dobladas. La cabeza se inclina inerte hacia delante y sobre el hombro derecho. El paño de pureza es muy amplio, se anuda con cinta sobre la cadera derecha y cae dibujando pliegues muy aristados y acartonados combinándose con formas achaflanadas en la orla inferior de ambos cabos.

## 6. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la sacristía.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

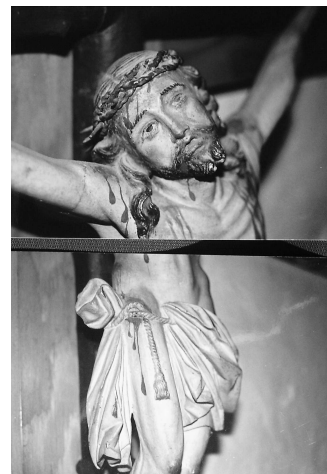
**Medidas:** s.m.

**Policromía:** el cuerpo se policroma con ocre, grises para remarcar las costillas y rojo para las manchas de sangre. El cabello, barba y bigote son marrón oscuro y la corona de espinas verde. El paño de pureza se pinta con ocre y blancos y la cuerda es marrón claro.

**Conservación y restauración:** tiene una importante suciedad superficial.

**Iconografía:** es una imagen que representa a un Cristo aún vivo de tres clavos, que ladea la cabeza sobre el hombro derecho elevando la mirada al cielo. Presenta un buen estudio anatómico y el paño de pureza se ata sobre la cadera derecha mordiendo la piel.

**Análisis estilístico:** el rostro recoge elementos naturalistas en la expresión de dolor con la boca entreabierta, los cabellos trabajados a mechones cayendo sobre los hombros y la barba dividida en dos mechones. El estudio anatómico



resulta interesante remarcando la musculatura de los brazos que cuelgan soportando parte del peso del cuerpo, las costillas perfectamente delimitadas y la contraposición del arco costillar y los huesos de la cadera duros con la blandura del vientre. El paño de pureza se ata con una cuerda en la cadera derecha mordiendo la piel del Cristo. Es amplio y dinámico, con formas aristadas que se combinan con partes achaflanadas y ziz-zags, y se arremolinan en la parte frontal cintando la pierna derecha.

## **7. JESÚS CRUCIFICADO**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primera mitad del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en un retablillo en la sacristía.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 71 x 48 cm.

**Policromía:** el cuerpo se pinta con ocre y grises y algunas manchas rojas a modo de sangre. Los cabellos, bigote y barba son marrón oscuro y el paño de pureza es blanco con una orla sobredorada.

**Conservación y restauración:** presenta una hendidura en el hombro izquierdo, le faltan todos los dedos de la mano izquierda salvo el pulgar, la cartela con la leyenda INRI y tiene suciedad generalizada importante.

**Iconografía:** la imagen representa un Cristo muerto, con la corona de espinas aún tallada directamente y que deja caer su peso tensando el brazo izquierdo y cayendo la cabeza sobre el derecho. Las piernas se doblan y su cuerpo pierde así la línea recta que marca la cruz dibujando una “c”. El paño de



pureza se anuda a la derecha y está atado con una doble cuerda que muerde la piel de Cristo.

**Análisis estilístico:** se trata de un Cristo muerto con los ojos cerrados y el rostro sereno. Los cabellos se trabajan mechón a mechón, muy orgánicos pero con la barba y el bigote muy bien delimitados y recortados. El estudio anatómico remarca las costillas y los músculos de los brazos y piernas en tensión, de acuerdo con la disposición del cuerpo colgado de la cruz y ya sin vida. El paño de pureza presenta un dinamismo moderado sobre todo en el cabo volante sobre la cadera derecha mientras el otro cabo cinta la pierna derecha volviendo sobre sí mismo. Son pliegues quebrados y aristados sobre todo en el cabo volante y, en la parte frontal, se disponen en líneas paralelas dibujando formas en “v”.

## 8. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primera mitad del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la sacristía.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 85 cm.

**Policromía:** el cuerpo se pinta de ocre claro con grises para resaltar las costillas y manchas rojas para representar a la sangre. Los cabellos, barba y bigote son marrón muy oscuro, casi negro y el paño de pureza es ocre claro.

**Conservación y restauración:** presenta algunas pérdidas de policromía y preparación en el brazo derecho y suciedad superficial.

**Iconografía:** la imagen representa a un Cristo de gran tamaño, de tres clavos y que está muerto sobre la cruz, ladeando la cabeza sobre el hombro derecho,



con los brazos aún muy rectos. Lleva el paño de pureza anudado sobre la cadera derecha y doblado sobre sí mismo en la parte superior.

**Análisis estilístico:** es una pieza popular sin apenas estudio anatómico, a pesar de intentarlo en los músculos de los brazos sin éxito, con un canon largo, pero desproporcionado con un tronco exageradamente largo y unas piernas muy cortas. El cuerpo dibuja una ligera curvatura saliéndose de la línea recta de la cruz, mostrando así el hecho de que las manos sujetas con clavos tienen que soportar todo el peso del cuerpo. El paño de pureza se sujeta de modo inverosímil más abajo incluso de la cadera. El rostro es sereno, la barba aparece dividida en dos mechones y los cabellos apenas tienen tratamiento plástico. Los pliegues del paño son aún muy pesados, acartonados pero manteniendo formas en “v” poco orgánicas en el costado izquierdo.

## 9. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 78 x 28,5 cm.

**Policromía:** se pinta con ocre claro todo el cuerpo, los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro y el paño de pureza es blanco.

**Conservación y restauración:** presenta suciedad superficial.

**Iconografía:** es un Cristo muerto, con la corona tallada directamente con los brazos en ángulo recto, y sin doblarse en los codos. El paño de pureza está atado sobre ambas caderas dibujando una “v” delante.



**Análisis estilístico:** el Cristo inclina la cabeza sobre el hombro derecho y cuelga de la cruz por los brazos muy rectos y dibujando un ángulo obtuso, con gran tensión muscular de los brazos y doblando ligeramente las piernas. El paño de pureza es pequeño, se ata sobre las dos caderas cayendo por delante dibujando una “v”, elemento muy característico desde el siglo XVII hasta principios del siglo XVIII. De pliegues aristados y quebrados, genera un efecto dinámico subrayado por el cabo volante del lado derecho. No hay estudio anatómico ni organicidad en los cabellos y barba.

## 10. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** taller de Gambino.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco - neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la pared del presbiterio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** el cuerpo se pinta con ocre oscuro

y, sobre ellos, diversas manchas rojas a modo de sangre y azules a modo de marcas de golpes. El paño de pureza es blanco y los cabellos, barba y bigote del Cristo son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado. Se aprecia una intervención sobre la pieza a la altura de los hombros. La cruz no es original.

**Iconografía:** toma el modelo iconográfico final de Gambino ejemplificado en el *Crucifijo* de San Francisco de la iglesia de *San Lorenzo en Santiago*. Es un Cristo ya muerto pero sereno que cuelga de la cruz con cierta tensión en los brazos, con un estudio anatómico cuidado y paño de pureza amplio, anudado en la cadera derecha con el cabo volante y el pliegue central característico de las obras de Gambino.



**Análisis estilístico:** en 1814 la pieza sufrió una intervención que consta documentalmente<sup>312</sup>. Tal vez esta recomposición tenga algo que ver con el repinte de la obra que acusa un exceso de pintura azul-verdosa remarcando una anatomía que, de por sí, tenía mucha calidad o con la intervención a la altura de los hombros.

El rostro presenta un canon alargado pero no alcanza la expresión de tristeza y serenidad del maestro Gambino, aunque se trate de copiar el gesto de la boca entreabierta que aquí no tiene ninguna credibilidad. Lo mismo sucede con la representación del rostro de pómulos excesivamente marcados y rostro excesivamente afilado. Los cabellos, muy orgánicos, caen por la espalda en el lado izquierdo y reposan sobre el hombro en el lado derecho dejando ver parte de la oreja. Por el contrario, la barba y el bigote no tienen este tratamiento orgánico y volumétrico.

En el cuerpo se realiza un interesante estudio anatómico, desmerecido por el exceso de la policromía verde-azulada. Cabe reseñar la deficiente realización de los bíceps y lo excesivamente remarcado que está el fémur en ambas piernas. Por lo demás se copian las recetas del maestro<sup>313</sup>: ancho tórax, brazos casi horizontales, ligera torsión del cuerpo sobre la cruz -que con Ferreiro desaparecerá-, dedo pulgar de los pies ligeramente separado de los otros, etc... El estudio anatómico muestra claramente el arco costillar de gran dureza frente a la blandura del vientre y la musculatura y huesos de las piernas, un tanto exageradas.

El amplio paño de pureza lleva un nudo en el lado derecho arremolinándose el cabo que vuela generando gran dinamismo. En la parte central lleva un pequeño pliegue sobre el borde del paño muy característico de Gambino.

---

<sup>312</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 269.

<sup>313</sup> Reúne en de un modo muy conciso estas características de los Cristos de Gambino LÓPEZ CALDERÓN, M.: *“José Gambino. 1719-1775”, Artistas Galegos. Siglos XVIII y XIX*, Vigo, 2004, p. 121.

## 11. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 75 x 55 cm.

**Policromía:** el cuerpo está pintado con ocre y rojo para las manchas de sangre. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro y el paño de pureza es blanco.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el modelo iconográfico se corresponde con el *Cristo de Herbón* de Gambino (circa 1758)<sup>314</sup>, con la misma disposición en la cruz, la caída de la cabeza sobre el hombro derecho y el paño de pureza sostenido con una cuerda y volante sobre el lado derecho. Sin embargo, se aprecian evidentes diferencias de realización y calidades en el tratamiento de la imagen y la ausencia de carga psicológica.

**Análisis estilístico:** se dispone sobre la cruz enhiesto, con los brazos colgantes, la cabeza que cae sobre el hombro derecho y el rostro de facciones idealizadas y blandas, los ojos cerrados y la boca cerrada, sin expresividad alguna. El paño de pureza se ata con una cuerda alrededor de la cintura y muestra pliegues blandos y dúctiles que se ciñen al cuerpo.



## 12. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SAN TIRSO DE BUITURÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

<sup>314</sup> ÁLVARO, M.: *Gambino. 1719-1772*, Galaxia, Vigo, 1997, p. 74.

**Estilo:** ecléctico.

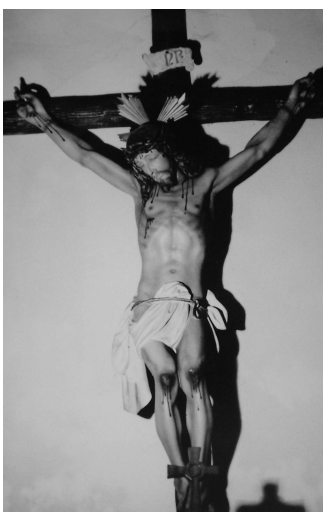
**Localización y procedencia:** se sitúa en la sacristía.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** el cuerpo está pintado con ocre, grises para las costillas y rojo para las manchas de sangre. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro y el paño de pureza es blanco.



**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** la pieza reinterpreta el modelo del *Cristo de Herbón* de Gambino (circa 1758)<sup>315</sup>, con la misma disposición en la cruz, la caída de la cabeza sobre el hombro derecho y el paño de pureza sostenido con una cuerda y volante sobre el lado derecho adaptándolo a las formas idealizadas del siglo XX.

**Análisis estilístico:** la imagen repite las fórmulas de Gambino con una clara idealización tanto de la anatomía del cuerpo como de las facciones del rostro, inexpresivo, con los ojos semicerrados y la boca ligeramente entreabierta. Los cabellos carecen de tratamiento orgánico y se pegan a la cabeza, mientras el bigote es una escueta línea sobre el labio superior. Los pliegues son muy blandos y dúctiles, se pegan al cuerpo mezclándose pliegues verticales y diagonales en busca de un gran pictoricismo.

### 13. JESÚS CRUCIFICADO

#### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII - principios del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

---

<sup>315</sup> ÁLVARO, M.: *Gambino. 1719-1772*, Galaxia, Vigo, 1997, p. 74.



**Localización y procedencia:** está en la sacristía.

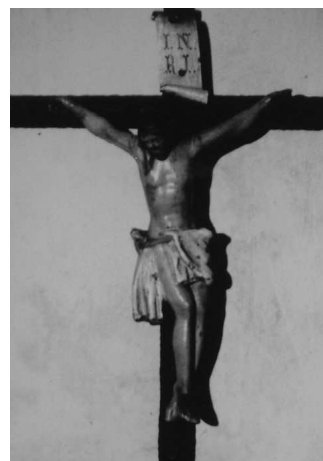
#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 57,5 x 30 cm.

**Policromía:** se pinta con una gama de ocre, tanto el cuerpo como el paño de pureza, y los cabellos, barba y bigote de marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** presenta suciedad acumulada puntualmente y barniz oxidado en alguna zona.



**Iconografía:** es un Cristo con los brazos tensos formando un ángulo casi recto, que inclina la cabeza sobre el hombro derecho y desplaza la cadera hacia el lado contrario junto con las rodillas unidas. El paño de pureza aparece atado con una cuerda a la cadera derecha y, colgando de la parte central de la cuerda, se dispone un paño que hace la función de cubrir las partes púdicas del Cristo.

**Análisis estilístico:** la disposición vertical del *titulus* indicando INRI en la parte superior de la cruz está indicando que la pieza es posterior a Ferreiro. El paño es muy grande y demasiado vertical prolongándose por detrás de la pierna derecha y con una pésima realización del plegado del cabo volante con pliegues tubulares. El resto del paño de pureza se desarrolla con pliegues blandos y redondeados y alguno aristado en el centro. Los brazos cuelgan rectos con un ángulo muy cerrado y la cabeza se funde casi con el pecho, sobre cuyo lado derecho cae, al tiempo que cae también un amplio mechón de cabellos.

## **14. JESÚS CRUCIFICADO**

### **IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA**

**Autor:** desconocido.

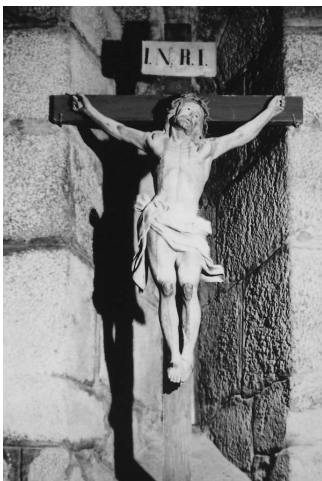
**Cronología:** 1861.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.



**Medidas:** s.m.

**Policromía:** el cuerpo se pinta con ocre y rojo para la sangre y el paño de pureza es ocre oscuro. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es un modelo que deriva del *Cristo de la Paciencia* de San Martín Pinario de José Ferreiro pero que también se puede relacionar con el *Cristo de Ourense* del mismo autor. De ambos recoge el tipo de

pañó de pureza que se anuda sobre la cadera derecha y vuela ligeramente en el lado izquierdo. Aquí, en Nemiña, el paño cae recto además sobre el lado derecho. En cuanto al rostro, nada tiene que ver con estos modelos ya que aquí el Cristo echa hacia atrás la cabeza y eleva la mirada al cielo. Es un Cristo en expiración, casi sin fuerzas, con los brazos colgantes, la musculatura tensa y las rodillas juntas hacia el lado derecho.

**Análisis estilístico:** se realiza un Cristo para la iglesia en 1861, junto con otra escultura, por la cantidad de quinientos reales, sin especificarse dato alguno sobre su autoría o procedencia<sup>316</sup>. En el rostro se expresa el agotamiento de un Cristo en expiración, sin fuerzas, que se deja ir colgado de la cruz, con los brazos tensos y en ángulo obtuso, con el arco costillar y las propias costillas marcados. El paño de pureza es amplio y muy naturalista y combina pliegues con formas aristadas y redondeadas, incluso a veces planas..

## **15. JESÚS CRUCIFICADO**

### **SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA**

**Autor:** desconocido

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

---

<sup>316</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>. : *Aportación documental...*, p. 483.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la nave.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** se utilizan ocre de varios tonos para cuerpo y paño de pureza, con algún rojo para las manchas de sangre. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado destacando tan sólo que se aprecia la unión de las piezas de los brazos.

**Iconografía:** se trata de un modelo iconográfico procedente de fuera de Galicia. Es un Cristo vivo que ladea la cabeza sobre el brazo derecho y su cuerpo se retuerce dibujando una “s”. El paño de pureza es muy amplio y largo, anudado al lado derecho y cayendo recto.

**Análisis estilístico:** los pliegues son redondeados en el paño central y se aristan en el paño colgante; aunque resultan pesados también son naturalistas. Hay una clara dispersión de fuerzas que el artista trata de exagerar situando cada parte del cuerpo en un plano diferente: pies, rodillas, cadera, hombros... El rostro busca la expresividad: ojos abiertos, boca entreabierta, bigote fino superpuesto sobre la barba,... La imagen muestra cierta desproporción y ausencia de calidad en el tratamiento anatómico, rostro y cabellos. Los brazos forman un ángulo obtuso empezando a desmarcarse de la línea del brazo horizontal de la cruz.



## **16. JESÚS CRUCIFICADO**

### **IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la sacristía.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 225 cm.



**Policromía:** se pinta con ocre oscuro el cuerpo y el paño siendo los cabellos, barba y bigote marrón oscuro. Hay abundantes manchas rojas a modo de sangre.

**Conservación y restauración:** le falta la mano izquierda y acusa una importante capa de suciedad superficial. Además, se aprecia la unión de las piezas de los brazos.

**Iconografía:** es un Cristo muerto, con los brazos muy tensos y verticales, que forman un ángulo

agudo, sujetando el peso del cuerpo y con las piernas ligeramente dobladas. El estudio anatómico es pobre esbozándose tan sólo las costillas, pero sin diferenciación de la musculatura y la estructura ósea. El paño de pureza está conformado por una cuerda anudada alrededor de la cintura de la que cuelga una tela que cinta las dos piernas haciendo su función púdica y vuela sobre el lado derecho.

**Análisis estilístico:** la imagen representa a Cristo muerto sobre la cruz de modo que deja caer la cabeza sobre el pecho colgado sólo de los brazos muy rectos y dibujando un ángulo agudo. El estudio anatómico es muy pobre resaltando únicamente las costillas. El paño de pureza, de pliegues aristados y dinámicos, es muy reducido y va colgado de una cuerda que va alrededor de la cadera ocupando sólo la parte de delante y cayendo por la cadera derecha, cintando la pierna. Esta disposición del paño de pureza es típica de la escultura compostelana a partir de Miguel de Romay, alcanzando su máxima vigencia en el segundo cuarto del siglo XVIII.

## 17. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE NEMIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** siglos XVII y XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** ocupa el retablo del Cristo Crucificado.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 63 cm.

**Policromía:** el cuerpo y el rostro se policroman con ocre al igual que el paño de pureza que es beige. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro.



**Conservación y restauración:** se observan dos hendiduras a la altura del hombro que indican la existencia de algún tipo de intervención en la imagen. También presenta suciedad superficial importante.

**Iconografía:** se trata de una imagen híbrida que parece haber sido retocada, ya que el hecho de que lleve la corona tallada directamente, indica que es del siglo XVII igual que el tipo de pliegues aristados en el paño que cruza por delante. Sin embargo, el tipo de tratamiento anatómico de la musculatura de los brazos y la disposición de éstos formando un ángulo agudo, es propia ya del siglo XVIII.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge la orden del visitador de retocar el retablo del Cristo en 1729<sup>317</sup>. Esta noticia justifica el hecho de que el Cristo hubiese sufrido un estrechamiento en la parte superior, cortándole los brazos a la altura de los hombros y cerrando el ángulo de los mismos, para tener una disposición más vertical. Por tanto, la pieza es un híbrido de los siglos XVII y XVIII.

La imagen representa a un Cristo muerto en la cruz, muy recto, con la corona tallada directamente sobre la cabeza y una anatomía ingenuamente

<sup>317</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 483.

representada sobre todo en las costillas marcadas a modo de líneas paralelas que acaban en un arco costillar ligeramente exagerado. El paño de pureza cruza por delante disponiéndose un cabo sobre otro. Los pliegues son muy acartonados, aristados y de gran dinamismo, pero con una disposición todavía típica del siglo XVII.

## **18. JESÚS CRUCIFICADO**

### **IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

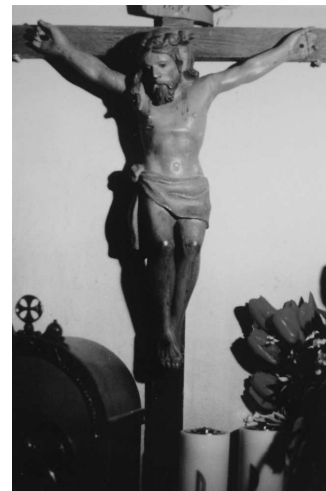
**Medidas:** 54 x 63,2 cm.

**Policromía:** para los cabellos, barba y bigote se utiliza marrón y, para el cuerpo, ocre claro. El paño de pureza es marrón y la corona de espinas verde.

**Conservación y restauración:** la pieza presenta falta matérica de los dedos índice, medio y anular de la mano izquierda.

**Iconografía:** el Cristo lleva la corona todavía tallada directamente sobre la cabeza, los cabellos cortos con un mechón colgando sobre el brazo derecho, la barba abundante y el bigote superpuesto sobre ella. Los brazos bastante rectos y sin organicidad igual que el resto de la musculatura. El paño muy recto y liso se ata sobre la cadera derecha.

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen ecléctica que retoma el recurso de tallar la corona directamente sobre la cabeza. La cabeza se ladea sobre el hombro derecho, los cabellos aparecen trabajados con cierto cuidado y naturalismo. No hay estudio anatómico y se tiende a una idealización de las formas tanto en el rostro como en el cuerpo. El paño es muy liso con escasos



pliegues y éstos redondeados y con el cabo volante que cae recto en paralelo a la pierna derecha, recuerda a formas del siglo XVI.

## **19. JESÚS CRUCIFICADO**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** el cuerpo está pintado con ocre y con manchas rojas en las rodillas y manos. Los

cabellos, barba y bigote son marrón oscuro y el paño de pureza es ocre claro

**Conservación y restauración:** presenta suciedad generalizada y faltas puntuales de policromía.

**Iconografía:** se trata de un modelo iconográfico foráneo. Es un Cristo muerto con la cabeza ligeramente ladeada a la derecha, los brazos casi paralelos al travesaño horizontal de la cruz y muy enhiesto sobre la misma. El paño de pureza se ata con una cuerda que muerde las carnes sobre la cadera derecha y se arremolina en la parte central colgándose sobre la cuerda, siguiendo modelos barrocos andaluces.

**Análisis estilístico:** los paños mezclan pliegues muy variados, verticales y diagonales, mayoritariamente redondeados y muy blandos, dotados de gran movilidad. En la anatomía y el rostro se observa una idealización con carnaciones morbosas y la ausencia de detalles.



## **20. JESÚS CRUCIFICADO**

### **CAPILLA DE SUXO. IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 75,5 x 37 cm.

**Policromía:** se utilizan varios tonos de ocre y grises para el cuerpo del Cristo y un ocre muy claro para el paño de pureza. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se trata de un modelo iconográfico foráneo. Es un Cristo vivo que lleva los brazos muy horizontales y tensos, la cabeza ladeada sobre el hombro derecho y el paño de pureza amplio y anudado sobre la cadera derecha.

**Análisis estilístico:** el paño de pureza es bastante amplio con pliegues redondeados y blandos y predominantemente horizontales. No hay estudio anatómico sino una idealización absoluta de las formas llegando incluso a lo “kitsch”, también en el rostro.



## **21. JESÚS CRUCIFICADO**

**CAPILLA DE SAN ISIDRO. IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.





**Policromía:** diversos ocres oscuros para el cuerpo, marrón oscuro para cabellos, barba y bigote y, para el paño de pureza, gris plateado.

**Conservación y restauración:** presenta una espesa capa de barniz oscurecido

**Iconografía:** se trata de un modelo iconográfico foráneo. Es un Cristo muerto que deja caer la cabeza sobre el hombro derecho y cuelga de los brazos muy verticales. El paño de pureza se enrolla en la cadera atándose en el lado derecho.

**Análisis estilístico:** el tratamiento de los pliegues es poco naturalista pues se combinan pliegues horizontales con alguno diagonal, todos ellos de perfil muy redondeado y de textura blanda. No hay estudio anatómico sino que se esbozan arco costillar, costillas y musculatura de brazos y piernas sin organicidad sino buscando una idealización de las formas.

## 22. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 90 x 39 cm.

**Policromía:** la pieza está pintada con ocres claros tanto en el cuerpo como en el paño de pureza. Los cabellos son marrón oscuro y hay algunas manchas de rojo a modo de sangre por el cuerpo.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es un modelo iconográfico foráneo. Es un Cristo vivo que eleva la mirada al Cielo, ladea la cabeza a la derecha y tiene los brazos muy verticales. El paño de pureza se ata en la parte de delante.

**Análisis estilístico:** los paños muestran pliegues redondeados y aristados que combinan formas horizontales y diagonales. No hay apenas detalles



anatómicos y la tendencia es la idealización de las formas en rostro, musculatura, cabellos, etc.

### **23. JESÚS CRUCIFICADO**

#### **IGLESIA DE SAN FÉLIX DE CABERTA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 41 x 32 cm.

**Policromía:** se pinta con ocre tanto el cuerpo

como el paño de pureza, se utilizan rojos para las manchas de sangre del cuerpo y marrón oscuro para cabellos, barba y bigote.

**Conservación y restauración:** en buen estado pero con puntuales faltas de policromía.

**Iconografía:** se trata de un modelo foráneo. Es un Cristo muerto que apoya la cabeza sobre el hombro derecho, cuelga de unos brazos en tensión muy verticales y lleva paño de pureza cruzado por delante y sin anudar.

**Análisis estilístico:** se muestra una gran idealización de las formas en rostro, cabellos y anatomía con carnaciones morbosas y escasos detalles anatómicos. Los paños resultan muy blandos y suaves, de perfiles redondeados y con ausencia de movimiento.



### **24. JESÚS CRUCIFICADO**

#### **IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

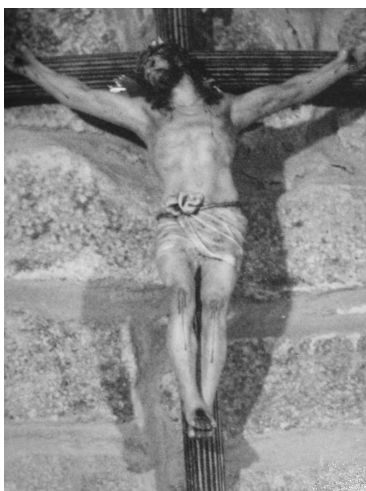
### Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: s.m.

Policromía: diversos ocres oscuros para el cuerpo, marrón oscuro para cabellos, barba y bigote y, para el paño de pureza, blanco.

Conservación y restauración: en buen estado con suciedad superficial.



Iconografía: es un Cristo vivo que ladea la cabeza sobre el hombro derecho, cuelga de unos brazos bastante verticales y presenta un paño anudado delante

**Análisis estilístico:** los paños muestran pliegues redondeados horizontales y diagonales y la anatomía no muestra apenas detalles sino que busca la idealización de las formas, también en el rostro y cabellos.

## 25. JESÚS CRUCIFICADO

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

Autor: desconocido.

Cronología: primer tercio del siglo XX.

Estilo: ecléctico.

Localización y procedencia: en la nave, sobre una mesa.

### Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: 30 cm.

Policromía: el cuerpo y el paño de pureza se pintan con diversos tonos de ocres. El cabello, barba y bigote son marrón oscuro y hay varias manchas de rojo por el cuerpo a modo de sangre.

Conservación y restauración: en buen estado.



Iconografía: es un modelo foráneo. Se trata de un Cristo muerto que deja caer la cabeza sobre el pecho colgando de unos brazos muy verticales. El paño de pureza se ata con una cuerda que muerde las carnes a la derecha.

**Análisis estilístico:** el paño combina pliegues acartonados y redondeados en dirección horizontal y diagonal generando movimiento. No hay apenas detalles anatómicos ya que se busca una idealización que roza lo “kitsch”.

### **B. I. 6. CRISTO YACENTE**

Se representa a Cristo muerto, después del descendimiento y antes de su entierro. La mayor parte de las imágenes de este tipo se conservan en urnas de cristal y se sacaban en procesión formando parte del repertorio de imágenes que servían para escenificar la Pasión de Cristo<sup>318</sup>. En Nemancos destacamos la imagen del santuario de Nuestra Señora de la *Barca* de circa 1900 de la que no se ha podido estudiar nada más que su rostro de facciones idealizadas.

CRISTO YACENTE		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Circa 1900. Ecléctico	Desconocido

---

<sup>318</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M. A.: “Vida y pasión de Cristo...”, p. 202.

## 1. CRISTO YACENTE

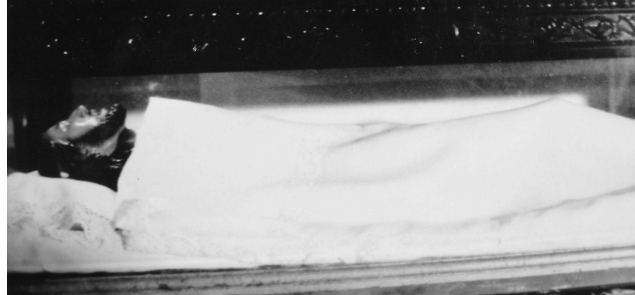
### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1900.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:**  
está en una urna de cristal  
bajo el altar del retablo del  
Cristo Crucificado.



#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada..

**Medidas:** 197,5 cm.

**Policromía:** los cabellos y la barba son oscuros y el rostro ocre oscuro

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa a Cristo muerto después del descendimiento y antes de su entierro, acostado y con los ojos cerrados.

**Análisis estilístico:** se aprecia una clara idealización tanto en las facciones del rostro (pómulos, mentón, ojos y boca) como en las manos, como únicas partes talladas de esta imagen de vestir.

### **B. I. 7. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS**

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús parte de 1670 cuando el obispo de Rennes, Jean Eudes, obtiene la facultad de celebrar una fiesta en honor al Corazón de Jesús una vez al año<sup>319</sup>. Unos años después, se produce la aparición de Jesús a santa Margarita María de Alacoque en Paray-le-Monial<sup>320</sup> diciéndole: *"Mira este corazón mío, que a pesar de consumirse en amor abrasador por los hombres, no recibe de los cristianos otra cosa que sacrilegio, desprecio, indiferencia e ingratitud, aún en el mismo sacramento de mi amor. Pero lo que traspasa mi Corazón más desgarradamente es que estos insultos los recibo de personas consagradas especialmente a mi servicio"*. A causa de esta aparición, el culto al Sagrado Corazón de Jesús se extendió por Francia, siendo el Papa Pío IX quien la extenderá universalmente a partir de 1856. León XIII, en 1899, lo consagró al género humano.

La iconografía de esta imagen parte fundamentalmente de dos modelos: el que se desprende de las revelaciones de Paray-le-Monial y el Thordvalsen para la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague (circa 1800)<sup>321</sup>. Jesús abre con las dos manos la túnica para mostrar el corazón rodeado de una corona de espinas y, sobre él, se dispone una llama y una cruz.

Hay 17 imágenes del Sagrado Corazón de Jesús en el arciprestazgo de Nemancos, todas ellas datadas en las primeras décadas del siglo XX. Siguen cuatro modelos iconográficos.

El primero parte del relato de santa Margarita María de Alacoque y representa a Jesús vestido con túnica y manto señalando con las manos el corazón inflamado de su pecho, para el que tiene que abrir su túnica. Siguen este modelo las imágenes de *la O*, *Muxía*, *Moraime* y *Camelle*, con las únicas variantes de la disposición del manto o el corazón inflamado más o menos destacado.

A partir de ahí la imagen evoluciona señalando con una única mano el corazón inflamado y bajando la otra, tal como sucede en las imágenes de

---

<sup>319</sup> LEMA SUÁREZ, X. M<sup>a</sup>.: *A arte relixiosa...*, tomo I, p. 228.

<sup>320</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol.3, p.45-46.

<sup>321</sup> REDAZIONE GARZANTI: *La Nuova Enciclopedia dell'Arte Garzanti*; Garzanti Editore; 1986, Milano.

*Morquintián, Camariñas, Coucieiro y Touriñán*, hasta llegar a bendecir con la mano derecha; en ese caso eleva los dedos índice y medio situando la mano a la altura del hombro mientras la izquierda sigue señalando el corazón inflamado. A este tipo se corresponden las imágenes de *Frixe, Bardullas, Ponte do Porto* y *Xaviña*.

Otra variante, poco seguida en el arciprestazgo, representa a Jesús con el corazón inflamado en el pecho y con las manos abiertas en claro gesto de acercamiento a los fieles (*Carnés, Xaviña* y *Ozón*).

Y, finalmente, una iconografía derivada de la imagen de Copenhague y puesta de moda en Santiago por Manuel Miranda en el convento de los jesuitas<sup>322</sup>. En este modelo Jesús eleva los brazos oblicuamente mostrando las llagas de las manos, caso de la imagen de *Villastose*.

<b>SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Santa María de la O	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Muxía	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Divino Salvador de Camelle	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Morquintián	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Touriñán	Segundo cuarto del siglo	Desconocido

<sup>322</sup> Tal como recogían ya Lema Suárez y Cardeso Liñares.

	XX. Eclético	
Santa Leocadia de Frixe	Primer tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido
San Juan de Bardullas	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo cuarto del siglo XX. Eclético	Desconocido
Santa María de Xaviña	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido
San Cristóbal de Nemiña	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido
San Martín de Ozón	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido

## 1. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** eclético.

**Localización y procedencia:** en la calle del evangelio del retablo mayor.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 101 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca con

ornamentación sobredorada y manto rojo. Los cabellos y barba son marrón oscuro y el corazón también rojo.





**Conservación y restauración:** en buen estado, con ligera suciedad superficial.  
**Iconografía:** sigue el modelo que parte de la aparición en Paray-le-Monial. Jesús va vestido con túnica que abre con ambas manos para mostrar el corazón inflamado y manto. El escote de la túnica es en pico y se abre considerablemente para que el corazón se pueda apreciar. El manto se envuelve sobre ambos brazos cayendo recto y ondulando su contorno.

**Análisis estilístico:** los pliegues de túnica y manto son variados en forma y disposición combinándose contornos redondeados, aristados, achaflanados, verticales y abundando las volantes ondulaciones de las orlas del manto. El rostro y las manos muestran carnaciones morbosas sin perfiles anatómicos que idealizan las formas.

## **2. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** preside el retablo del Sagrado Corazón de Jesús, en su calle central.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 93,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca con ornamentación vegetal dorada y manto rojo. Los cabellos y barba son marrones claro.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo iconográfico derivado de la aparición de Jesús a santa Margarita María de Alacoque, en la que va vestido con túnica y manto, y separa con las manos la túnica para mostrar así el corazón inflamado que lleva sobre el pecho.



**Análisis estilístico:** la túnica cae muy recta dibujando pliegues tubulares en el centro con suaves ondulaciones en la orla inferior así como en la caída del pliegue derecho del manto. Las telas son de textura blanda y de perfil redondeado. En el rostro se muestra una idealización absoluta de las formas sin que se aprecien detalles anatómicos pero sí carnaciones morbosas.

### 3. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS IGLESIA DE SAN JUAN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el ábside del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 132 cm.

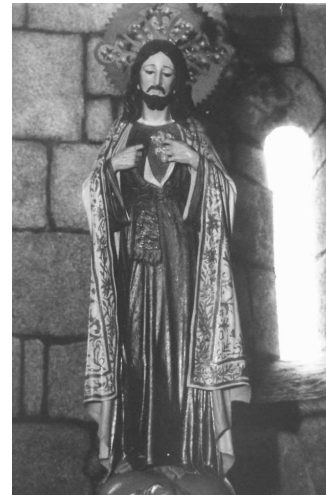
**Policromía:** lleva túnica verde y manto ocre con ornamentaciones del mismo color que la túnica.

Los cabellos y barba marrón oscuro. Fue repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo de la aparición de Paray-le-Monial en la que Jesús viste túnica y manto. La túnica se abre con las manos para dejar a la vista el corazón inflamado que incluso toca con la mano izquierda. El manto cae recto sobre los hombros y se vuelve para semicubrir la túnica en la parte frontal.

**Análisis estilístico:** la túnica muestra abundantes pliegues verticales de perfiles redondeados que muestran un juego de claroscuros. El manto cae liso dibujando suaves ondulaciones en la parte baja que generan un suave movimiento. En el rostro, la mirada de Jesús se concentra en el corazón inflamado. Por lo demás, rostro, manos y pies se realizan con formas anatómicas idealizadas.



#### 4. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

##### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

##### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 99 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo, los dos con ornamentaciones doradas. Los cabellos y barba son marrón oscuro

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo de la aparición de Jesús a santa Margarita María en Paray-le-Monial. Jesús está vestido con túnica, que abre para dejar ver el corazón inflamado que lleva sobre el pecho, y manto que le cubre el hombro izquierdo y discurre bajo el brazo derecho.

**Análisis estilístico:** la túnica se abre a la altura del pecho y cae generando abundantes pliegues achaflanados que se arremolinan en la parte inferior sobre la masa de nubes. El manto es todo artificio de pliegues mezclándose líneas diagonales aristadas con pliegues redondeados e incluso zonas lisas lo que genera una intensa sensación de movimiento. En la parte inferior el manto se cierra dibujando una forma ligeramente acampanada.

En el rostro se destaca la mirada de grandes ojos inmersos en órbitas remarcadas y la media sonrisa de Jesús como muestra de detalles anatómicos individualizadores aunque la tendencia sea a la idealización, tal como observamos en los perfectos y largos dedos de las manos.



## 5. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MORQUINTIÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el presbiterio.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo. Los cabellos son marrón oscuro y el rostro ocre y con carnaciones. Está repintado.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el modelo iconográfico evoluciona desde el derivado de la aparición de Paray-le-Monial, bajando ahora una mano desde el pecho para extenderla y mostrar así la llaga de la palma, mientras la otra se queda sobre el pecho para señalar el corazón inflamado.

**Análisis estilístico:** la túnica cae recta arremolinándose los pliegues en la manga derecha y alrededor de la cintura donde un cinturón la ciñe al cuerpo. El manto cubre la casi totalidad de la imagen colgándose sobre el hombro izquierdo y cayendo en diagonal hacia el brazo derecho discurriendo por debajo de él. El borde dibuja suaves ondulaciones mientras en la parte frontal se combinan pliegues en diagonal de perfiles redondeados, pliegues lisos en la rodilla derecha que avanza doblándose y pliegues aristados bajo el brazo derecho. El rostro busca la idealización de las formas aunque se mantienen detalles anatómicos como los grandes ojos en órbitas remarcadas o la boca pequeña y la nariz excesivamente recta.



## 6. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1928.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo del Sagrado Corazón de Jesús, en la calle del evangelio.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 168 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo con ornamentación sobredorada. Los cabellos y la barba son marrón oscuro y el rostro ocre con carnaciones. Fue repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el modelo iconográfico parte del de la aparición de Paray-le-Monial y evoluciona, bajando ahora la mano izquierda desde el pecho para extenderla y mostrar así la llaga de la palma. Mientras, la mano derecha permanece sobre el pecho señalando el corazón inflamado esta vez sin abrirse la túnica sino directamente sobre ella.

**Análisis estilístico:** la imagen es coetánea al retablo, realizado por José Cabrejo en 1928<sup>323</sup>. La túnica cae recta ceñida a la cintura con un cinturón, efecto remarcado con la presencia de varios pliegues rehundidos con cierta profundidad. En la parte inferior varios pliegues tubulares se combinan con otros que imitan los achaflanados del pasado. El manto se voltea sobre el hombro izquierdo, se enrolla sobre su antebrazo para caer de nuevo recto dibujando suaves ondulaciones. Por el lado opuesto discurre bajo el brazo derecho y se cruza por delante hasta alcanzar el hombro izquierdo. En su recorrido dibuja abundantes pliegues diagonales de perfil aristado.



---

<sup>323</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 36.

El rostro se dispone ligeramente ladeado a la izquierda y presenta una mirada entristecida, nariz recta, boca pequeña y cabellos y barba de tratamiento idealizado.

## **7. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 153 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo, el corazón del mismo color. Los cabellos y barba marrón claro y el rostro ocre y con carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** el modelo iconográfico parte del descrito por santa Margarita María de Alacoque durante la aparición de Paray-le-Monial. Evoluciona ahora bajando la mano derecha desde el pecho para extenderla y mostrar así la llaga de la palma mientras la mano izquierda permanece sobre el pecho, señalando el corazón inflamado.

**Análisis estilístico:** la túnica cae recta ceñida con cinturón y dibujando en la parte inferior una serie de pliegues acartonados y achaflanados que se arremolinan bajo el manto. Éste se voltea sobre el hombro derecho cayendo recto mientras el cabo contrario discurre bajo el brazo izquierdo para venir a encontrarse con el otro sobre el hombro derecho. Es un manto muy dinámico que recoge pliegues muy aristados en diagonal que combinan con formas planas y redondeadas.



El rostro muestra una idealización total con carnaciones muy poco detalladas y rasgos morbosos llegando a rozarse lo “kitsch”: grandes ojos abiertos, nariz recta y boca pequeña.

## **8. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS. APARICIÓN A SANTA MARGARITA MARÍA DE ALACOQUE**

### **IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la nave principal de la iglesia, en el lado del evangelio.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 116 x 74 cm. (santa Margarita: 64,2 cm.)

**Policromía:** Jesús lleva túnica blanca y manto amarillo, el corazón sobre el pecho rojo y los cabellos y barba marrón claro. La santa lleva hábito negro.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque acusa suciedad superficial.

**Iconografía:** se trata de la representación de la aparición del Sagrado Corazón de Jesús a santa Margarita María de Alacoque. El tipo iconográfico parte del derivado de dicha aparición pero evolucionado. Jesús baja la mano derecha desde el pecho para extenderla y mostrar así la llaga de la palma, mientras la mano izquierda continúa señalando el corazón inflamado en su pecho.

**Análisis estilístico:** Jesús se dispone sobre un elevado trono de nubes plateadas y mira a santa Margarita que está arrodillada en actitud orante delante de Él. La túnica se abre en el pecho dejando ver el corazón inflamado y cae recta dibujando pliegues muy blandos y dúctiles de perfil redondeado. El manto se voltea sobre el hombro derecho y cae discurriendo bajo el brazo izquierdo dibujando pliegues en forma de “v” de perfil redondeado y texturas



dúctiles. El rostro, cabellos y barba, manos y pies buscan la belleza perfecta que roza incluso lo “kistch”.

La túnica de la santa muestra un arremolinamiento de pliegues verticales y blandos mientras el paño de la cabeza que cae recto dibuja pliegues tubulares dúctiles. Su rostro también idealizado se eleva mirando a Jesús.

## **9. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS**

### **IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la nave principal de la iglesia, en el lado de la epístola.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 141 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo. La barba y cabellos son marrón oscuro y el rostro ocre con carnaciones. Está repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el modelo supone un paso más a partir de la primera variación del tipo establecido después de la aparición de Paray-le-Monial. La mano derecha, que había bajado para mostrar la llaga, se eleva ahora para realizar una bendición mientras la izquierda permanece en el pecho señalando el corazón inflamado.

**Análisis estilístico:** Jesús se sitúa sobre un elevado trono de nubes redondeadas y flanqueado por dos ángeles. La túnica cae muy recta dibujando pliegues verticales redondeados. El manto se voltea sobre el hombro derecho cayendo recto sobre el mismo mientras en el lado opuesto se voltea sobre el antebrazo dibujando suaves ondulaciones en su caída. En el rostro se aprecia





una clara intención de idealizar las formas con grandes ojos de órbitas remarcadas, nariz recta y boca pequeña.

## 10. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1946.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor.

### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 107 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo igual que el corazón que tiene sobre el pecho. El rostro es ocre con carnaciones y los cabellos y barba marrón oscuro. Está repintado.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el tipo iconográfico supone un paso más respecto a la primera variación del tipo establecido a partir de la aparición de Paray-le-Monial. La mano derecha que había bajado para mostrar la llaga, se eleva ahora para realizar una bendición mientras la izquierda permanece indicando el corazón inflamado.

**Análisis estilístico:** la pieza fue comprada en 1946, tal como consta en el formulario de cuentas del único libro de fábrica que se conserva<sup>324</sup>. La túnica cae recta ceñida a la cintura y dibujando pliegues tubulares de perfiles redondeados abriéndose en la parte inferior para expandirse sobre el trono de nubes en el que se apoya Jesús, rodeado además de cabezas de querubines. El manto se voltea sobre el hombro derecho y cae recto creando pliegues de textura blanda y perfil redondeado. En el antebrazo izquierdo se enrolla cayendo en suaves ondulaciones que generan un ligero dinamismo. En el



<sup>324</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 2.

rostro se busca la idealización de las formas aunque se conserva cierta expresión de seriedad acentuada por los grandes ojos abiertos y el bigote de forma triangular.

## 11. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1905.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor en el lado del evangelio del retablo.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 120 cm.

**Policromía:** lleva túnica verde con ornamentación ocre y manto rojo. Los cabellos son marrón claro y el rostro ocre con carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el tipo iconográfico supone un paso más respecto a la primera variación del tipo establecido a partir de la aparición de Paray-le-Monial. Primero Jesús señalaba con las dos manos el corazón, después bajaba una mano extendiéndola hacia delante para mostrar la llaga. Ahora eleva la mano derecha para bendecir mientras la izquierda sigue señalando el corazón inflamado sobre el pecho.

**Análisis estilístico:** en el inventario de 1905 se cita la existencia de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús nueva, por tanto debió ser realizada alrededor de esa fecha<sup>325</sup>.

La túnica se ciñe a la cintura con un cinturón y muestra en la falda un amplio repertorio de pliegues en diagonal, verticales, aristados y redondeados de mayor o menor profundidad y con gran movimiento. El manto se voltea sobre



---

<sup>325</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 407.

el hombro derecho y se cuelga del antebrazo del izquierdo colgando con exacerbado movimiento dibujando también ondulaciones en la orla del borde. El rostro tiende a una suave idealización de las formas así como las manos de dedos perfectos y proporcionados.

## **12. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía .

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 47,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo. Los cabellos y barba son marrón claro y el rostro ocre con carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el modelo iconográfico resulta un paso más respecto a la primera variación del tipo que se había establecido a partir de la aparición de Paray-le-Monial. Ahora sube la mano derecha que extendía para mostrar la llaga y la eleva para bendecir. La izquierda, mientras, permanece sobre el pecho señalando el corazón inflamado.

**Análisis estilístico:** la túnica cae recta dibujando una bolsa en la manga y otra en el pecho con formas redondeadas y dúctiles. En la parte inferior varios pliegues tubulares se suceden y desaparecen bajo el manto. Éste se voltea sobre el hombro izquierdo y discurre por debajo de la cintura hacia la parte posterior, dibujando formas en “v” bajo una zona lisa y blanda que coincide con la rodilla que se dobla, y pliegues aristados en la zona central. El rostro muestra grandes ojos en órbitas suavizadas, nariz recta y boca pequeña enmarcada en una barba y bigotes difuminados, igual que el cabello.



### 13. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** Rivas.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 104 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo, corazón inflamado rojo y amarillo y cabellos y barba marrón oscuro

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es un modelo iconográfico derivado de la imagen realizada por Thordwalsen para la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague. Aquí Jesús extiende las manos mostrando las llagas de sus manos, mira serenamente al frente y lleva el corazón inflamado en medio del pecho, sobre la túnica.

**Análisis estilístico:** la larguísima túnica con la técnica de paños mojados se pega al cuerpo mostrando una textura muy blanda y pliegues de perfiles redondeados. Las mangas forman una bolsa muy amplia de telas colgantes. El manto se voltea sobre el hombro izquierdo y cubre la casi totalidad de la túnica por la parte frontal doblándose sobre sí mismo en la parte central y colgando en pliegues verticales, especialmente dos tubulares, y diagonales en el resto. En los pies, parte de la tela de la túnica reposa sobre la peana dejando a la vista únicamente los dedos de los pies. El rostro está completamente idealizado en sus facciones y carece de expresividad.



### 14. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera.

**Medidas:** 105 cm.



**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo sobrecargado de ornamentaciones doradas, verdes, azules, etc. La bola del mundo sobre la que se dispone la imagen es azul-verdosa. Los cabellos de Jesús son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo iconográfico de la imagen realizada por Thordwalsen circa 1800.

Jesús extiende las manos mostrando las llagas de sus manos y lleva el corazón inflamado en medio del pecho.

**Análisis estilístico:** los paños están dotados de una gran movilidad a causa de los grandes pliegues diagonales y verticales de la túnica y manto. La textura es muy blanda y suave especialmente en las mangas y en los bajos de la túnica, donde se arremolinan.

La imagen roza lo “kistch” en la búsqueda de la belleza y la idealización, acentuándose con la policromía exagerada del manto y la leyenda que circunda el globo terráqueo en el que se mantiene Jesús de pie: “PEDID Y RECIBIRÉIS”.

### **15. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor, en la calle del evangelio.



### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera.

**Medidas:** 116 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto rojo. Cabellos marrón oscuro y corazón inflamado rojo también.

**Conservación y restauración:** presenta pérdidas de preparación y policromía por el rostro, manos y en algunas partes del manto.

**Iconografía:** el modelo iconográfico deriva de la imagen realizada por Thordwalsen. En esta imagen Jesús extiende la mano derecha, pero la izquierda la baja un poco hasta sujetar el manto con ella. Lleva el corazón inflamado en el pecho coincidiendo con una apertura en diagonal de la túnica.

**Análisis estilístico:** la túnica cae recta con dos pliegues tubulares verticales salpicados con otros en diagonal y algunas zonas lisas aunque, mayoritariamente, blandos y suaves. El manto se voltea sobre el hombro derecho y cae recto igual que tras el brazo izquierdo sin apenas movimiento y con amplias telas redondeadas. El rostro idealizado con carnaciones mórbidas y sin apenas detalles anatómicos.

## **16. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

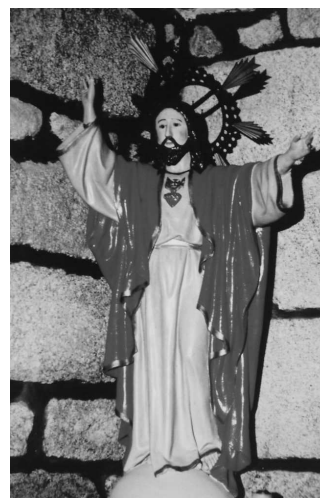
### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 139 cm.

**Policromía:** lleva túnica de color salmón y manto rojo. Los cabellos y barba son marrón oscuro y para rostro, manos y pies se utilizan ocre y carnaciones. Está repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.



Iconografía: deriva de la imagen realizada por Manuel Miranda para los jesuitas de Santiago. Aquí Jesús eleva las manos mostrando las llagas de sus manos y haciendo amago de bendecir con la mano derecha, mira serenamente al frente y lleva el corazón inflamado en medio del pecho.

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen popular en la que la túnica, de abultadas mangas, dibuja un gran pliegue central tubular. Sobre la pierna derecha exonerada se dispone otro de la misma factura y sobre la izquierda, que se dobla, se dispone una zona lisa y blanda. El manto se voltea sobre ambos hombros y cuelga por delante de la túnica ondulándose las orlas y mostrando pliegues suaves y redondos mezclados con acartonados y aristados.

## **B. II. VIRGEN MARÍA**

B. II. 1. Inmaculada Concepción

B. II. 2. Virgen de la O

B. II. 3. Virgen de la Soledad

B. II. 4. Virgen de los Dolores

B. II. 5. Virgen de la Piedad

B. II. 6. Virgen de la Asunción

B. II. 7. Inmaculado Corazón de  
María

B. II. 8. Virgen del Perpetuo  
Socorro



## **B. II. 1. INMACULADA CONCEPCIÓN**

El dogma establece que la Inmaculada Concepción es el privilegio por el que la Virgen María es la única que sería concebida sin pecado original entre todos los descendientes de Adán y Eva<sup>326</sup>. Tal como explica Reau, es la Virgen elegida antes de su nacimiento, concebida antes que Eva en la eternidad. De este modo, se opone completamente a la *Maternidad virginal* y la *Asunción*<sup>327</sup>. A medida que los teólogos avanzan en el desarrollo del dogma de la Inmaculada Concepción, los artistas tratan de plasmar “*las especulaciones abstractas de aquellos, de manera cada vez más directa y sintética*”<sup>328</sup>. No obstante, “*todas estas elucubraciones teológicas no hubieran llegado a conmover a la piedad popular si la liturgia sagrada no las hubiese exteriorizado y hecho asequibles*”<sup>329</sup>.

Aunque los orígenes de la celebración de la fiesta de la Concepción pueden estar en el siglo VIII (Concepción de Santa Ana, 9 de diciembre)<sup>330</sup>, no será hasta 1310 cuando en el XII Concilio Provincial Compostelano se establezca, por vez primera en Occidente, la celebración de la fiesta pública y solemne de esta advocación el 8 de diciembre de cada año. Sobre el origen de esta celebración, Santiago de la Vorágine recopila varios relatos en su *Leyenda Dorada*<sup>331</sup>.

Pero será en 1854 cuando el Papa Pío XII publique la bula *Ineffabilis Deus* en la que confirma el dogma: “*(...) que la bienaventurada Virgen María, en el primer instante de su concepción, por privilegio y gracia especial de Dios y en atención a los méritos de Jesucristo, salvador del género humano, fue preservada de la mancha del pecado original, ha sido revelada por Dios y ha de ser, por tanto, firme y constantemente creída por todos los fieles*”<sup>332</sup>.

Es a finales del siglo XV cuando queda fijada la representación ideal de la Concepción en el arte religioso, “*pintura y escultura parecen entonces*

---

<sup>326</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 1, vol.2, p. 81.

<sup>327</sup> IBIDEM, p. 82.

<sup>328</sup> TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, p. 164.

<sup>329</sup> IBIDEM, p. 164.

<sup>330</sup> IBIDEM, p. 165.

<sup>331</sup> VORÁGINE, J.: *La leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 850-861.

<sup>332</sup> Recogido por CAROL, J.B.: *Mariología*, BAC, 1964, p. 26.

*absorberse en la contemplación de la Virgen Inmaculada: dejan la historia y el símbolo para sumergirse en una especie de éxtasis, en el que desaparece poco a poco todo lo secundario, hasta quedar completamente sola la figura radiante de María*<sup>333</sup>. Aún así, se tardará mucho tiempo en establecer que, además de santificada antes de nacer, María era santa y sin mancha lo que lleva a que no sea hasta el siglo XVII cuando se encuentre forma personificada a la idea tan poco plástica de la Inmaculada Concepción de María. Para ello se partirá del relato de San Juan en el *Apocalipsis*: “Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; esta encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar la luz. Y apareció otra señal en el cielo: un gran Dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas”<sup>334</sup>. La justificación teológica de esta identificación, como señalaba Otero<sup>335</sup>, son textos bíblicos como el Libro de la Sabiduría o el Génesis: “(...) pondré enemistades entre tí y la mujer, entre tu descendencia y la suya; ella pisará tu cabeza y tú andarás acechando a su calcañar”<sup>336</sup>.

Así se representará sin el Niño Jesús, con las manos juntas delante del pecho para indicar su coloquio interior, sobre el fondo de una aureola solar con doce estrellas alrededor de su cabeza (mujer apocalíptica), la luna a sus pies y aplastando la cabeza de la serpiente del paraíso<sup>337</sup> (“la nueva Eva que reparará los estragos de la primera”<sup>338</sup>) que ofrece el fruto prohibido sujetándolo en la boca. Estos elementos son los más comunes a la iconografía de la Inmaculada además del sol (difícil de representar en escultura), la luna (erróneamente representada con los cuernos hacia arriba cuando lo correcto es hacerlo con las puntas hacia abajo, tal como aclara el Padre Ayala<sup>339</sup>) y también la bola del mundo por un error de interpretación.

<sup>333</sup> TRENS, M.: *María...*, p. 165.

<sup>334</sup> *Apocalipsis*, XII, 1-3. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, p. 1778.

<sup>335</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa”, *Compostellanum*, vol 1, nº 14, 1956, p. 208.

<sup>336</sup> *Génesis*, 3, 15. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997.

<sup>337</sup> Los teólogos de la Contrarreforma glorificaron a María, Madre de Dios identificando el gesto de pisar la serpiente como el triunfo sobre las herejías. SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco...*, p. 125.

<sup>338</sup> TRENS, M.: *María...*, p. 170.

<sup>339</sup> IBIDEM, p. 175.

Hay 18 imágenes de la Inmaculada Concepción en Nemancos repartidas por las 21 parroquias; sólo seis de ellas no tienen una imagen de esta iconografía: *Touriñán*, *Buiturón*, *Caberta*, *Frixe*, *Leis* y *Nemiña* en la actualidad, lo que no quiere decir que no la tuviesen en el pasado. Otras parroquias, en cambio, tienen incluso varias imágenes de esta advocación: *Camariñas*, *Cereixo* y *Moraime*.

Agrupamos estas imágenes bajo cuatro tipos iconográficos. El primero sería el de la Inmaculada Concepción de *San Fiz de Solovio* (siglo XVIII), imagen con las manos unidas delante del pecho en actitud orante y en la que el manto discurre bajo el brazo derecho para cruzarse delante del pecho y voltearse sobre el interior del brazo izquierdo. Responden a este modelo las imágenes de la Capilla de *San Isidro de Ozón* (primer tercio del siglo XVIII) en cuanto a la disposición de las manos sobre el pecho y el manto y la de *Carantoña* (primer tercio del siglo XVIII), si bien esta última también se podría relacionar con la imagen realizada por Francisco de Moure para el monasterio de *Samos*.

El modelo iconográfico establecido por Gambino para el coro alto del monasterio de *San Martín Pinario* (circa 1763) condicionó la iconografía de la Inmaculada Concepción en el panorama gallego de ese momento<sup>340</sup>. Sin embargo, en Nemancos sólo la imagen de *Villastose* (último tercio del siglo XVIII) copia ese modelo en la disposición del manto y las manos unidas al lado izquierdo mientras la cabeza gira a la derecha. Por otro lado, resulta muy similar a la Inmaculada de la *Capilla de la Concepción de Adrán en Calo*.

En el siglo XIX Manuel de Prado Mariño realiza una Inmaculada Concepción para la iglesia compostelana de *Santa María del Camino* que tendrá un gran eco en la imaginería gallega y también en la del arciprestazgo pues siguen este modelo las imágenes de *Arou* en Camelle (segundo tercio del siglo XIX), *Ozón* (1888) y *Moraime* (circa 1889). La imagen de Prado busca la concentración de fuerzas neoclásica: cabeza baja en actitud recogida, manos sobre el pecho, rostro inocente y “una inquietante espiritualidad, vibrante desde el pico del estrellado manto azul hasta el más sutil de los pliegues que

---

<sup>340</sup> LÓPEZ CALDERÓN, M.: “José Gambino. 1719-1775”, *Artistas Galegos. Siglos XVIII y XIX*, Vigo, 2004, p. 123.

*ciñen el cuerpo joven*”<sup>341</sup>. La imagen de Arou recuerda a la de Prado en la disposición de túnica, manto y manos aunque es una obra popular. En el resto de las imágenes túnica y manto son idénticos en disposición, las manos sobre el pecho pero la mirada se eleva abriendo la composición.

Finalmente, varios lienzos de Murillo serán copiados hasta la saciedad en estas tierras. La imagen de Xaviña (primer tercio del siglo XX) está inspirada en la *Inmaculada del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1650)* con las manos unidas sobre el pecho, la mirada elevada y el manto deslizándose bajo el brazo derecho. La *Inmaculada Concepción de los Venerables de Sevilla (circa 1678)* también llamada de “Soult” sirve de modelo a las esculturas de *Cereixo* (circa 1886) aunque la peana es completamente diferente y de manera casi idéntica las imágenes de *Ponte do Porto* (último tercio del siglo XIX), *Coucieiro* (primer tercio del siglo XX), *Muxía* (primer tercio del siglo XX), *Carnés* (1948) y del primer tercio del siglo XX *Camariñas*, *Bardullas* y *la O*. En todas se repite la disposición de túnica, manto sobre el hombro izquierdo, manos sobre el pecho y peana con un niño que recoge parte del manto.

El autor de la Inmaculada de *Moraime* (primer tercio del siglo XX) optó por copiar fielmente la *Inmaculada de Aranjuez* del maestro Murillo.

Ya en el siglo XX los modelos iconográficos suponen alternativas a los modelos existentes con opciones ya muy eclécticas e industrializadas como es el caso de dos Inmaculadas que hay en la iglesia de *Cereixo* (circa 1907) y en la de *Camariñas* (primer tercio del siglo XX).

---

<sup>341</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “La Inmaculada...”, p. 234.

INMACULADA CONCEPCIÓN		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Capilla S. Isidro (San Martín de Ozón)	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Martín de Carantoña	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido
San Bartolomé de Arou. (Divino Salvador de Camelle)	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Ozón	1888. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraime	Circa 1889. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santiago de Cereixo	Circa 1886. Neoclásico	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Muxía	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Cristóbal de Carnés	1948. Ecléctico	Rivas
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Juan de Bardullas	1946. Ecléctico	Desconocido
Santa María de la O	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santiago de Cereixo	Circa 1907. Ecléctico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. VIRGEN INMACULADA

### CAPILLA DE SAN ISIDRO. IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la nave principal de la capilla.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 76 cm.

**Policromía:** el manto es blanco con decoración floral en tonos ocres y verdes y el manto es azul con borde sobredorado. Para rostro, manos y cabezas de querubines se utilizan ocres claros y oscuros así como carnaciones.



**Conservación y restauración:** se aprecian pérdidas matéricas, de preparación y policromía. Además hay dos hendiduras sobre los hombros y una importante capa de suciedad superficial.

**Iconografía:** la imagen se representa vestida con túnica y manto sobre una luna que alberga en su interior las cabezas de tres querubines alados. Aunque la imagen no hace referencia a un modelo iconográfico claro, la actitud orante de la Virgen con las manos unidas simétricamente delante del pecho, recuerda a la *Inmaculada del Retablo de San Fiz de Solovio*. Otra similitud sería la disposición del manto que deja al descubierto el brazo derecho, deslizándose por debajo para voltearse por el interior sobre el izquierdo. Por lo demás la ligera curvatura en “c” del cuerpo, la mirada ligeramente elevada y la disposición de la túnica con clara división en partes de sus telas y los cabellos cayendo desparramados por los hombros sin paño de cabeza, se alejan de la imagen de San Fiz.

**Análisis estilístico:** la imagen tiene una cierta inclinación hacia la izquierda y genera un movimiento continuado con los paños; apreciamos un intenso dinamismo logrado por medio de la multiplicación de pliegues aristados y

quebrados y un contorno de la figura muy dinámico. En el faldón de la túnica observamos la división en cinco partes que Prado había puesto de moda, múltiples pliegues metálicos, pero con rasgos naturalistas tal como se aprecia en el modo de reposar la túnica sobre los pies. Además, los pliegues verticales caen desde la cintura en una disposición muy orgánica. El rostro también está en esa línea naturalista (ojos almendrados, labios orgánicos y nariz recta) subrayado por el tratamiento de los mechones de los cabellos.

## 2. VIRGEN INMACULADA

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE CARANTOÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la capilla mayor de la iglesia.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto azul con los bordes sobredorados así como el manto que lleva estrellas salpicadas por la superficie. Para rostro, manos y cabezas de los querubines se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** presenta suciedad superficial.

**Iconografía:** la imagen se representa siguiendo la iconografía habitual aunque aquí la peana está configurada únicamente por una luna con los cuernos apuntando hacia arriba y tres querubines. El modelo al que más se acerca es al de la *Inmaculada de San Fiz de Solovio en Santiago*. En cuanto a la disposición del manto, se voltea por el interior sobre el brazo izquierdo, la tarja de tres querubines sobre la luna con los cuernos hacia arriba y la disposición frontal con mirada concentrada. También la imagen de la *Inmaculada* de Francisco de Moure para la iglesia del *monasterio de Samos*



tiene esa disposición del manto y las manos en actitud orante que aquí variaron su disposición pasando a disponerse una sobre otra.

**Análisis estilístico:** la pieza no está documentada y tan sólo aparece citada en los inventarios de 1905, 1930 y 1958<sup>342</sup>. La escultura presenta un intenso movimiento en las ropas organizadas en la túnica en cinco partes con pliegues muy metálicos así como en el manto, en el que además observamos pliegues acartonados y paños volantes muy dinámicos. El rostro se muestra sereno y con rasgos naturalistas: ojos almendrados, nariz y boca pequeñas y una barbilla ligeramente prominente. Esta tónica se repite en los rostros de los querubines de gran naturalismo y con cabellos se tratan mechón a mechón.

### 3. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE

**Autor:** desconocido

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII

**Estilo:** neoclásico

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo  
la calle del evangelio

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 86 cm.

**Policromía:** va vestida con túnica blanca y manto azul con los bordes sobredorados. Para los rostros y manos de la Virgen y el niño que la acompaña se utilizan ocre y carnaciones. Está repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo iconográfico de la *Inmaculada de la Capilla de la Concepción de Adrán en Calo*, en cuanto a la disposición del manto y concepción de la pieza que, a su vez, parte del modelo de la *Inmaculada* que Gambino había realizado para el *coro alto de San Martín Pinario* (circa 1763). El manto se voltea sobre el brazo izquierdo y cruza transversalmente la túnica



<sup>342</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 445-446.



para girar al lado derecho. La disposición de las manos unidas al lado izquierdo mientras la cabeza apunta hacia la derecha se copia de Gambino así como la aparición bajo los pies de la Virgen de la serpiente que, también aquí, prolonga su cola ondulante más allá del marco de la peana. A los pies de la Virgen se repite la aparición de un ángel sujetándose la túnica mientras queda oculto su brazo derecho tras la Virgen.

**Análisis estilístico:** se trata de una talla bastante rudimentaria en la que los pliegues de la túnica son prácticamente incisiones verticales bajo las que se aprecia muy levemente la pierna izquierda que se adelanta. El manto se tuerce sobre el costado derecho con pliegues aristados y telas abundantes sobresaliendo ligeramente el cabo volante, como en el modelo de Gambino para San Martín Pinario. El rostro es aún muy naturalista con barbilla prominente, nariz respingona y ojos casi triangulares.

#### 4. VIRGEN INMACULADA

##### IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ DE AROU

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor.

##### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 72 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca con una orla negra en el extremo y manto negro con una orla marrón. Los cabellos son negros, para rostro y manos se utilizan ocre claro y carnaciones. La peana sobre la que se dispone es verde y la serpiente oscura.

**Conservación y restauración:** acusa suciedad superficial.

**Iconografía:** la imagen tiene cierta relación con el modelo de Prado Mariño para *Santa María del Camino* en Santiago, aunque con las distancias lógicas de



una escultura de carácter totalmente popular. La idea del manto que baja desde el hombro izquierdo para cruzar por delante de la túnica hasta el derecho persiste, aunque con escaso desarrollo del mismo. Las manos sobre el pecho y la larga túnica al final de la cual aparece la serpiente pisada por el pie de la Virgen son similares si bien la resolución de la túnica es totalmente inorgánica y los pliegues se limitan a incisiones paralelas. No lleva velo y en la peana no hay nubes, ángeles ni luna invertida.

**Análisis estilístico:** con las deficiencias características de una imagen de arte popular, la pieza trata de imitar formas tales como la ondulación de los paños, mal resuelta en la orla inferior de la túnica, pero sí presente en el manto, los pliegues predominantemente verticales, la presencia de quiebros combinados con superficies lisas, tal como observamos en formas rudimentarias bajo la cintura y, en general, paños muy blandos y dúctiles. Se trata de una arcaizante imitación del barroco.

## 5. VIRGEN INMACULADA

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1888.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 77,5 cm.

**Policromía:** el velo de la cabeza es blanco, la túnica ocre con decoración vegetal sobredorada y el manto azul oscuro en el exterior y claro en el interior, también policromado con estrellas sobredoradas. La peana es verde, las nubes gris plata y la serpiente oscura.

**Conservación y restauración:** acusa alguna suciedad superficial. En buen estado.



Iconografía: sigue el modelo de Manuel de Prado Mariño para la *Inmaculada de Santa María del Camino*. La composición, la disposición de túnica y manto volando transversalmente desde el hombro izquierdo hasta el lado derecho, las manos sobre el pecho una más elevada que la otra, el velo que le cubre la cabeza, la corona de doce estrellas y la peana con nubes, serpiente y luna, faltando únicamente los ángeles. El rostro es la imagen de Prado, pero más idealizada, con la mirada baja y concentrada.

**Análisis estilístico:** la imagen está datada en 1888 y fue realizada por un escultor de Santiago con un costo de seiscientos cincuenta reales<sup>343</sup>. De la misma manera aparece la imagen de Moraime, ya comentada, en la que la composición es similar y también la disposición de los pliegues que son blandos en la túnica, dejando ver la anatomía subyacente y dibujando una forma acampanada en la orla inferior. En el manto los pliegues se aristan y dotan de movimiento enfatizado por el hecho de que va sobre el costado derecho desde el hombro izquierdo. El rostro es similar también en los rasgos naturalistas, aunque aquí la boca permanece cerrada.

## 6. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1889.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** presbiterio.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 100 cm.

**Policromía:** lleva túnica y velo blancos y manto azul con estrellas sobredoradas. Las dos prendas presentan un sobredorado en las orlas de los extremos. La peana es azul con una luna marrón y una serpiente oscura con lengua roja. Está repintada.



<sup>343</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 361.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: la escultura sigue el modelo iconográfico de la *Inmaculada Concepción de Santa María del Camino* en Santiago realizada por Manuel de Prado Mariño<sup>344</sup>. La composición es similar con la misma disposición de las manos sobre el pecho -la izquierda más abajo que la derecha, el manto va sobre el hombro izquierdo para arremolinarse ampulosamente bajo el derecho, lleva velo, corona de doce estrellas y va sobre una peana con una serpiente a la que pisa y una luna invertida. Tan sólo observamos la ausencia de los ángeles que acompañan a María en la iglesia del Camino y la diferencia en el rostro que allí baja la mirada concentrada y aquí casi la eleva.

**Análisis estilístico:** consta en la documentación que en 1889 se encargan mesas de altar y su pintura a don José Nimo, pintor de Cee, para tres imágenes, entre ellas una Inmaculada Concepción<sup>345</sup>. Esta cita indica que las imágenes debían estar hechas recientemente. Esta fecha se ratifica además con la datación en 1888<sup>346</sup> de otra Inmaculada de la iglesia de Ozón muy similar a esta imagen.

La imagen ofrece una composición cerrada sobre sí misma, con los paños pegados al cuerpo, pliegues predominantemente verticales en la túnica que transparenta la anatomía y conserva aún cierta división en partes en la orla inferior, pero con tendencia a arisarse -aunque con una textura muy blanda- en el manto. Éste se atraviesa transversalmente desde el hombro izquierdo hasta el lado derecho. Se mantiene el recurso de exonerar una pierna buscando imitar un cierto giro helicoidal en la imagen. El rostro tiende a una idealización recurriendo a las carnaciones, pero manteniendo algún rasgo naturalista como la barbilla prominente o la boca pequeña y entreabierta.

---

<sup>344</sup> Véase OTERO TÚÑEZ, R.: "Santa María del Camino", *II Semana Mariana en Santiago de Compostela*, 1996, p. 138.

<sup>345</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 270.

<sup>346</sup> Téngase en cuenta la proximidad de ambos monasterios y su dependencia de San Martín Pinario para comprender el hecho de que se hiciesen los encargos desde el mismo lugar y a los mismos escultores.

## 7. VIRGEN INMACULADA

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.



**Localización y procedencia:** en la nave principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 82 cm.

**Policromía:** el manto es blanco con abundante decoración menuda sobredorada y el manto azul con decoración vegetal también sobredorada. Los cabellos oscuros y rostro y manos ocre claro. La peana es azul con nubes plateadas y una serpiente verde.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo de la *Inmaculada del Museo de Bellas Artes de Sevilla* de Murillo (1650). La disposición del cuerpo es similar con la pierna izquierda adelantada y doblada la rodilla, las manos dispuestas sobre el pecho, una sobre otra, mirada elevada y el manto que cruza transversalmente desde debajo del brazo derecho.

**Análisis estilístico:** la pieza sigue los presupuestos eclécticos de tomar diversas recetas del pasado como un amplio abanico de pliegues redondeados y suaves, tubulares, acartonados y con ondulaciones como observamos en el manto y en el borde inferior de la túnica. En el rostro hay una idealización de formas con carnaciones mórbidas y sin perfil anatómico. La disposición de las manos, una sobre otra, es deficiente y el cabo del manto no vuela sobre el brazo izquierdo, como ocurría en el modelo inicial de Murillo, sino que se pega al cuerpo.

## 8. VIRGEN INMACULADA

### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1866.

**Estilo:** ecléctico.



**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 90 cm.

**Policromía:** lleva manto ocre con decoraciones vegetales sobredoradas y manto en dos tonos de azul con estrellas también sobredoradas. Para rostro, manos y cabezas de querubines se utilizan ocre y carnaciones. La peana es ocre muy oscuro con negros.

**Conservación y restauración:** presenta una hendidura transversal en el cuello, craqueladuras en la pintura del manto, pérdida de policromía y preparación en algunos puntos de la túnica y suciedad superficial importante en toda la pieza.

**Iconografía:** se representa con las manos unidas delante del pecho una sobre otra, la cabeza ligeramente inclinada al lado izquierdo y con corona de doce estrellas, el manto se voltea sobre el brazo izquierdo colgando por delante de la túnica y sobre una peana con una luna invertida, dos cabezas de querubines y una serpiente -con la manzana en la boca- que pisa la Virgen. Aunque no hay un modelo claro para esta imagen, sí podemos establecer cierta influencia de la *Inmaculada de Soult de Murillo* en cuanto a la disposición de la túnica y el manto, sin embargo la mirada no se eleva como en aquella y los querubines se simplifican totalmente.

**Análisis estilístico:** alrededor de 1866 hay algunas citas que hacen referencia a la realización de un retablo mayor nuevo<sup>347</sup>, hoy desaparecido. En el

---

<sup>347</sup> Recogido LÓPEZ AÑÓN, E. M.: Aportación documental,...p. 89.

inventario de 1895 se cita la existencia de una imagen de la Purísima Concepción en ese retablo<sup>348</sup>, posiblemente encargada al mismo tiempo que aquel.

La imagen es de canon alargado, predominan los paños verticales sin vuelo, pegados al cuerpo excepto en los bajos que son acampanados y aristados y en las mangas en las que se forman bolsas con pliegues suaves. Como vemos, el tratamiento de los pliegues es muy variado mezclándose aristados, planos, tubulares, etc. El rostro de formas mórbidas con carnaciones conserva aún algún trazo naturalista.

## 9. VIRGEN INMACULADA

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la calle única del retablo de la Inmaculada.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 102 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto azul.

El rostro, manos y cabezas de querubines se policroman con ocre claro y oscuro así como con carnaciones. Está repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** la imagen sigue el modelo de la Inmaculada Concepción de los Venerables de Madrid, realizada por Murillo ca. 1678, también conocida con el nombre de la *Inmaculada de Soult*.<sup>349</sup> El modelo aquí aparece simplificado: la



<sup>348</sup> IBIDEM, p. 89.

<sup>349</sup> Se le llama así ya que, en 1813, el mariscal francés Soult se la llevó de España, lo que hizo que de ella se tuviese una imagen muy admirada y famosa. No regresó al Museo del Prado

túnica larga y el manto que se voltea sobre el hombro izquierdo para caer sobre el pecho y voltear bajo el brazo izquierdo, casi enroscándose alrededor de él. En el lado derecho inferior de la túnica aparece otro cabo del manto que asoma ligeramente. La escultura desarrolla mucho menos los paños que no son tan ampulosos y amplios como en la pintura llegando incluso a la esquematización. En el rostro hay una mirada ascensional más discreta y los cabellos aparecen recogidos detrás del cuello sin llegar a la pavorosidad de Murillo y coronados con doce estrellas. Finalmente, la peana cambia sustancialmente con la simplificación de los ángeles en dos querubines, la casi total ausencia de nubes, la modificación de la luna que aquí aparece invertida y la aparición de la serpiente pisada por el pie de la Virgen, ausente en la pintura.

**Análisis estilístico:** la disposición de las piernas, exonerando una y adelantando otra recuerda a Ferreiro. Los paños blandos y dúctiles de la túnica se ciñen al cuerpo dibujando pliegues de todo tipo y dejando ver la anatomía subyacente. En la parte inferior permanece la división en cinco partes con un gran pliegue en el centro entre ambos pies. En las mangas de la túnica y también en el manto, las telas se quiebran con incisiones poco profundas. El rostro se idealiza a pesar del rasgo naturalista de la barbilla prominente.

## 10. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el presbiterio.



---

hasta 1941. CÁMARA, A.: *Bartolomé Esteban Murillo*, Colecc. El arte y sus creadores, H16, Madrid, 1993, p.143.



### Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: 113 cm.

Policromía: lleva túnica blanca y manto azul. El cabello es marrón oscuro y para el rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaciones.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: sigue el modelo de la Inmaculada Concepción de los Venerables de Madrid, realizada por Murillo circa 1678, también conocida con el nombre de la *Inmaculada de Soult*. Sigue los esquemas compositivos de la imagen de Murillo con la túnica blanca de amplias mangas, el manto que se voltea sobre el hombro izquierdo cayendo el vuelo sobre el costado izquierdo, casi enrollándose en el brazo del mismo lado. Las manos sobre el pecho, la mirada dulce y ascensional y los largos cabellos, que en la escultura se prolongan más allá de la cintura, coronados por doce estrellas. En la peana se mantiene la luna con los cuernos hacia arriba y ángeles entre nubes: un querubín en el lado izquierdo y un ángel tumbado sosteniendo el cabo del manto que sobresale por el lado derecho inferior, copia fiel del original de Murillo.

**Análisis estilístico:** destacan la composición cerrada en sí misma, las formas dúctiles y blandas en los pliegues y el rostro en el que se busca una belleza casi “kitsch” por medio de carnaciones e idealización de los rasgos.

### 11. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

Autor: desconocido.

Cronología: primer tercio siglo XX.

Estilo: ecléctico.

Localización y procedencia: en el retablo de la Santísima Trinidad, en la calle de la epístola.

### Ficha técnica

Material: madera policromada.



Medidas: 64,5 cm.

Policromía: la túnica es blanca con decoración vegetal en ocre y dorados y el manto azul con orla sobredorada. Para el rostro y las manos se utilizan ocre claro y carnaciones y el cabello es marrón claro.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: la imagen sigue el modelo de la *Inmaculada de Soult* realizada por Murillo circa 1678. La escultura sigue fielmente el modelo de Murillo con el manto volteado sobre el hombro izquierdo y cayendo por el costado del mismo lado, y sobresaliendo en pliegues acartonados por el extremo inferior derecho donde un ángel recostado lo sujeta. La mirada elevada y los largos cabellos también son copia del original aunque aquí aparece coronada con doce estrellas.

**Análisis estilístico:** destacan los paños blandos y dúctiles y los pliegues enfáticamente naturalistas, en una composición en la que predominan la pastosidad y la difuminación de las formas en el trono. El rostro se idealiza llegando a las formas casi “kitsch”.

## 12. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** Rivas.

**Cronología:** 1948.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 121,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica ocre con decoraciones sobredoradas y manto azul con decoraciones también sobredoradas. El cabello es ocre oscuro y el rostro y las manos con tonos más claros.



Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: la imagen sigue el modelo de la Inmaculada Concepción de los Venerables de Madrid, realizada por Murillo circa 1678, también conocida con el nombre de la *Inmaculada de Souto*. Destaca el parecido de la composición con la disposición de las manos sobre el pecho, el manto volteándose sobre el hombro izquierdo y cayendo por el mismo costado, el niño que sostiene en la parte inferior derecha el cabo volante del manto que sobresale, la proliferación de querubines con el trono entre nubes y la presencia de la luna con los cuernos hacia arriba. La escultura lleva corona de doce estrellas.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge la realización del templete para la Virgen, esta pieza, y también la pintura por el escultor Rivas en 1948<sup>350</sup>. Es una imagen muy vertical, industrializada, en la que destacamos la disposición de los pliegues, prácticamente lisos y muy blandos, ceñidos por completo al cuerpo y que permiten ver la anatomía subyacente en la túnica frente a los paños aristados de las mangas y del manto. El rostro con formas absolutamente idealizadas, sin detalles orgánicos.

### 13. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el retablo de la Virgen Inmaculada, en la calle central.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera.

**Medidas:** 224 cm.

**Policromía:** la túnica es blanca y el manto azul. El cabello marrón oscuro y para el rostro



<sup>350</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 144.

y las manos se utilizan ocre claros. El trono de nubes es blanco y los ángeles llevan paño de pureza blanco.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: la pieza responde al modelo de la Inmaculada Concepción de los Venerables de Madrid, realizada por Murillo ca. 1678, también conocida con el nombre de la *Inmaculada de Soult*. En esta pieza es donde más se enfatiza la presencia de niños en un trono que además portan algún atributo de la Virgen como la corona<sup>351</sup>. Por lo demás, la composición se repite tal como se refleja en la pintura: manto volteado sobre hombro izquierdo que sobresale en la parte inferior derecha, largos cabellos de la Virgen con la mirada elevada, las manos una sobre otra en el pecho y los niños en el trono entre nubes. Va coronada con doce estrellas.

**Análisis estilístico:** una cita documental hace referencia a un arreglo que se le hizo a esta imagen en 1977<sup>352</sup>, aunque no consta la fecha de realización o compra de la misma. Se utiliza la técnica de los paños mojados para dejar traslucir la anatomía subyacente en la túnica mientras en los paños se combinan formas aristadas aunque sin profundidad. En el rostro, los efectos lumínicos y pastosos con las carnaciones mórbidas logran una idealización total de las formas, llegando a lo “kitsch”.

#### 14. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1946.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor.

**Ficha técnica**



<sup>351</sup> La pintura original se encontraba en un altar en el que se conserva parte de su marco. En él se grabaron algunos de sus atributos. CÁMARA, A.: *Bartolomé Esteban Murillo*,... p.145.

<sup>352</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental*..., p. 38.

Material: pasta de madera.

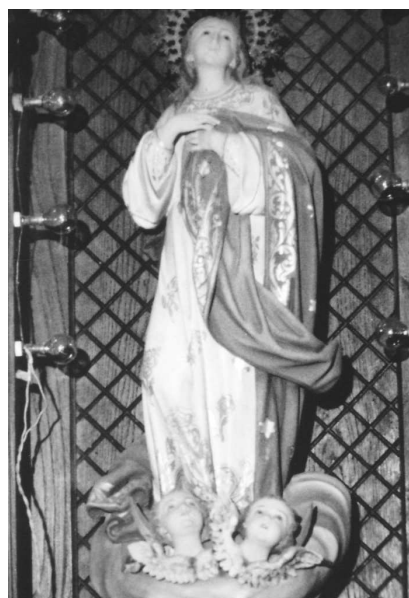
Medidas: 109 cm.

Policromía: lleva una túnica con decoración menuda ocre sobredorada sobre fondo blanco y manto azul. El trono de nubes sobre el que se apoya es gris plata. Para rostro y manos se utilizan ocres claros y carnaciones.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: la pieza responde al modelo de la Inmaculada Concepción de los Venerables de Madrid, realizada por Murillo circa 1678, también conocida con el nombre de la *Inmaculada de Soult*. Sigue el modelo en cuanto a la composición de la pieza con la larga túnica blanca que termina en la luna de puntas hacia arriba, las manos sobre el pecho y el manto que se voltea sobre el hombro izquierdo. Se simplifica en cuanto a la desaparición del cabo de la parte inferior derecha y en el propio trono. El niño que sostiene tumbado el cabo del manto ya no está y los otros niños se han sustituido por querubines.

**Análisis estilístico:** la imagen fue comprada en 1946 tal como consta en un formulario de cuentas del libro de fábrica<sup>353</sup>. De factura más popular que las anteriores, retoma las formas tubulares e incluso metálicas en la orla inferior de la túnica así como bolsas en las mangas que, junto con los pliegues abombados del manto, configuran un amplio abanico de tipos de tratamiento para las telas. El rostro se idealiza excepto en la configuración de los enormes ojos de marcada órbita y en la peana las formas se difuminan y simplifican.



#### 14. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O

Autor: desconocido.

Cronología: primer tercio del siglo XX.

Estilo: ecléctico.

Localización y procedencia: se sitúa en el retablo de la Inmaculada ocupando su única

<sup>353</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 4.

calle.

### **Ficha técnica**

Material: pasta de madera.

Medidas: 96 cm.

Policromía: lleva túnica blanca con decoración vegetal sobredorada y manto azul con similar decoración.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: el referente para esta pieza es el modelo de la *Inmaculada Concepción de Soult*, realizada por Murillo circa 1678 aunque su realización es bastante simplificada. El manto no se voltea sino que se desliza sobre el antebrazo para enrollarse en él y abrir el cabo volante hacia el mismo lado. En la peana desaparecen casi todos los elementos: niños y nubes que son sustituidos por dos únicos querubines dentro de una luna de puntas hacia arriba. La imagen aparece coronada por doce estrellas.

**Análisis estilístico:** la pieza recoge recetas idealizadas e industrializadas que llegan incluso a lo “kitsch” tanto en los paños blandos y redondeados de las ropas como en las carnaciones mórbidas e idealización del rostro.

## **15. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

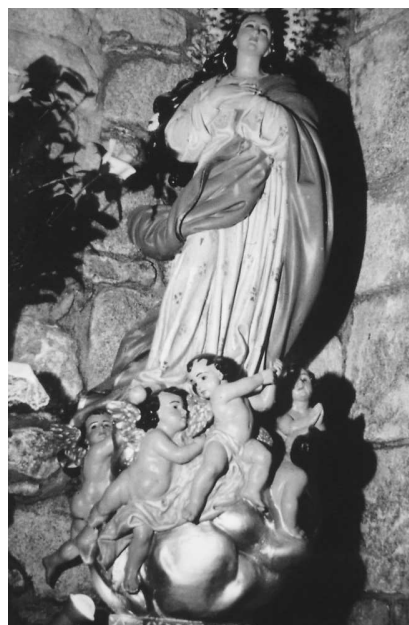
**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor.

### **Ficha técnica**

Material: pasta de madera.

Medidas: 151 cm.

Policromía: la túnica es blanca con pequeños puntos de decoración sobredorada y el manto azul con la orla también sobredorada. El trono sobre el que se dispone es gris



plata. Para el rostro y manos de la Virgen así como los cuerpos de los ángeles, se utilizan ocre claros y el manto de pureza de éstos es amarillo. El cabello de la Virgen es negro.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: sigue fielmente la iconografía de la *Inmaculada Concepción de Aranjuez* realizada por Murillo. La imagen aparece coronada por doce estrellas, presenta la túnica blanca y el manto azul que se voltea sobre el hombro izquierdo, cuelga ligeramente sobre el brazo y cruza transversalmente la túnica por delante hasta llegar al lado derecho sobre el que se desliza ampliamente. Por el extremo inferior derecho sobresale un cabo del manto que sujeta un niño (detalle que se repetía también en la Inmaculada de Soult del mismo autor) acompañado de otros tres envueltos en un paño de pureza sobre una masa de nubes. Únicamente hay que resaltar la ausencia de la luna de cuernos hacia arriba. En el rostro la dulce mirada ascensional se conserva así como los largos y abundantes cabellos coronados con doce estrellas

**Análisis estilístico:** no hay documentación para esta pieza. Se caracteriza por una fuerte verticalidad, formas mórbidas y dúctiles tanto en los pliegues que combinan diferentes tratamientos (aristados, tubulares, lisos, cóncavos y convexos,...) como en el rostro idealizado y casi “kitsch” con efectos lumínicos remarcados en los cabellos.

## 16. VIRGEN INMACULADA IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1907.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la sacristía de la iglesia y es de procedencia foránea, posiblemente de Olot o de Barcelona.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.



Medidas: 108 cm.

Policromía: lleva túnica verde oscura y manto azul, cabellos marrón oscuro y rostro y manos ocre con carnaciones.

Conservación y restauración: en mal estado con importante suciedad superficial y *pérdidas* de preparación y policromía en la manga derecha de la túnica y en algunos pequeños puntos de las vestimentas.

Iconografía: en la búsqueda de alternativas a los modelos de Murillo, encontramos piezas como ésta con una iconografía totalmente diferente a las vistas hasta el momento. Se representa a la Virgen con túnica oscura y manto azul que cae a modo de capa ampulosa y con vuelo sobre el costado derecho. El trono aparece prácticamente vacío con la única presencia de masas de nubes y una serpiente con la maza en la boca que la Virgen pisa con el pie. Es un modelo industrializado.

**Análisis estilístico:** se encuentra recogido en el inventario de 1907 el hecho de que hay una Inmaculada en la sacristía por no ser propia para el culto<sup>354</sup> y, en el inventario de 1924, ya hay constancia de la existencia de dos imágenes de la Inmaculada<sup>355</sup>: una en el retablo mayor y otra en la sacristía. Los nuevos gustos del siglo XX tal vez relegasen la imagen del siglo XIX a la sacristía para poner la nueva, que nos ocupa, en el retablo mayor. Hoy, seguramente a causa de la mayor valoración de las imágenes del pasado, es la del retablo mayor la que está a la vista en la iglesia quedándose en la sacristía la que nos ocupa del siglo XX.

La industrialización de la imagerie trae piezas como ésta en las que las formas son totalmente “kitsch” en el sentido de que buscan la idealización total y la belleza, recogiendo formas eclécticas para su realización.

## 17. VIRGEN INMACULADA

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

---

<sup>354</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 89-90.

<sup>355</sup> IBIDEM, p. 90.



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera.

**Medidas:** 126 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca atada a la cintura con cinto marrón y manto azul con orla sobredorada. Los cabellos son oscuros y, para rostro y manos, se utilizan ocres claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque acusa cierta suciedad superficial.

**Iconografía:** el modelo iconográfico resulta una alternativa a los copiados reiteradamente de Murillo. En este caso se representa a una Inmaculada con túnica blanca ceñida a la cintura y con manto azul que cae a modo de capa simétricamente



dispuesta. Las manos sobre el pecho, la mirada baja y concentrada y, sobre la cabeza, una corona de doce estrellas. En el trono únicamente la presencia de la serpiente que pisa con el pie con ausencia total de nubes, querubines, luna, etc.

**Análisis estilístico:** hay una referencia al encargo de una peana para una Inmaculada, que bien podría ser ésta (ya que la otra Inmaculada de la iglesia lleva trono) en 1932<sup>356</sup>. La imagen presenta gran variedad de tipos de pliegues blandos y dúctiles que dibujan movimiento y recuerdan incluso a los pliegues metálicos del barroco en la parte inferior de la túnica. En el rostro las carnaciones mórbidas sin detalles anatómicos ayudan a acoger un efecto idealizado e incluso “kitsch”.

---

<sup>356</sup> IBIDEM, p. 37.

## **B. II. 2. VIRGEN DE LA O**

Recoge la doble interpretación de la denominación de la Virgen de la Expectación en España como Virgen de la O, bien por la forma del vientre abultado, bien por el inicio con la letra O de las antiguas liturgias precedentes a la Navidad<sup>357</sup>.

Es una representación propia de una época de mucha fe y poca aprensión que resulta rara en la actualidad ya que en los siglos XVIII y XIX muchas de estas imágenes se mandaron retirar del culto<sup>358</sup>.

Se conoce la existencia de esta iconografía desde el siglo XIII y es habitual a partir de finales de la Edad Media, cuando la Iglesia constituye su fiesta<sup>359</sup>.

En Nemancos hay un único ejemplo de esta iconografía en la iglesia de la que es patrona, Santa María de la O, donde se representa con túnica y manto, la mano izquierda sobre el vientre y la derecha en actitud de bendecir.

VIRGEN DE LA O		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Santa María de la O	Segunda mitad del siglo XVI. Renacimiento	Desconocido

---

<sup>357</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo1, vol .2, p. 97.

<sup>358</sup> TRENS, M.: *María...*, p. 75.

<sup>359</sup> La fiesta fue instaurada el día 18 de diciembre. REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, Tomo 1, vol 2, p. 97.

## 1. VIRGEN DE LA O

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XVI.

**Estilo:** renacentista.

**Localización y procedencia:** en el retablo mayor de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 94,5 cm.

**Policromía:** túnica blanca con orlas doradas y mantón azul. Para el rostro y manos se utilizan ocres claros y los cabellos son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa vestida con túnica y manto y el vientre inflamado en forma de O que cubre con una de sus manos mientras la otra bendice.

**Análisis estilístico:** la imagen se muestra bastante estática y frontal. En la túnica y el manto hay grandes masas de pliegues esquemáticos, que tan sólo se aristan en la parte inferior de la túnica manteniéndose redondeados y suaves en el manto. Se vislumbran algunos rasgos anatómicos bajo las ropas tales como la rodilla y pierna de la Virgen o su abultado vientre sobre el que dispone su mano izquierda. El rostro de carnes mórbidas y robustas señala un naturalismo que se acentúa en el tratamiento de los cabellos muy volumétricos y con una caída muy elegante.



### **B. II. 3. VIRGEN DE LA SOLEDAD**

VIRGEN DE LA SOLEDAD		
OBRA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santa María de la O (Calvario)	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1800. Neoclásico	Desconocido

La Virgen queda en absoluta soledad después del entierro de Cristo y por esa razón, en España se le llama Virgen de la Soledad<sup>360</sup>. Es el séptimo dolor, según Ribadenyera: *“El séptimo cuando le quitaron de sus brazos a su Hijo para sepultarle y quedó en una total y tristísima soledad ocupando sus ojos solamente en llorar pues no tenían ya en la tierra que ver”*<sup>361</sup>. En cambio, Trens indica que esa soledad de María es la que sufrió al finalizar la Pasión hasta la resurrección de su hijo, tal como transmitieron los peregrinos de los Santos Lugares<sup>362</sup>. Para enfatizar más el dolor de la Virgen se representa con una espada que le atraviesa el pecho simbolizando así la profecía del viejo Simón: *“Tuam animam pertransibit doloris gladius”* (“Una espada de dolor atravesará tu alma”)<sup>363</sup>.

Esta iconografía se presta a confusiones. En la parroquia de *Coucieiro*, en el retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas ocupa la hornacina central una Virgen de los Dolores del siglo XIX. En vez de sustituir la imagen por otra de la Soledad, se cambió a los Dolores, imagen con siete espadas cruzando un corazón sobre el pecho de la Virgen.

La imagen de la Virgen de la Soledad de la iglesia de la O (segundo tercio del siglo XVIII) lleva vestimentas negras y las manos apoyadas una sobre la otra, mirada baja y gesto compungido al lado de una Crucifixión. Es un modelo iconográfico anterior a Gambino - Ferreiro. A partir de aquí se toman como referente sus modelos en la imagen de la Virgen de la Soledad de *Ponte*

<sup>360</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo1, vol. 2, p. 116.

<sup>361</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 3, p. 81.

<sup>362</sup> TRENS, M.: *María...*, p. 233.

<sup>363</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 1, vol. 2, p. 116-117.

*do Porto* (circa 1800) que repite el modelo de Gambino para la iglesia de *Aranga* aunque se acerca más al taller de Ferreiro en cuanto a su realización. Lleva una espada clavada en el pecho

## 1. VIRGEN DE LA SOLEDAD

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** forma parte del calvario que culmina el retablo mayor de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica, velo y manto

completamente negros con una orla sobredorada en los bordes de todos ellos

**Conservación y restauración:** acusa una abundante suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa a la Virgen en Soledad tras la Pasión y hasta la resurrección. Viste túnica y manto negros con orlas sobredoradas como único detalle de color, está cabizbaja con rostro compungido y con las manos delante del pecho una sobre otra.

**Análisis estilístico:** el rostro presenta facciones naturalistas que buscan una individualización psicológica lograda en la enfatización de la tristeza y pena de la Virgen. Los pliegues son aristados y pictóricos logrando un gran efecto pictórico. Observamos pliegues en zig-zag que se combinan con otros aún redondeados y naturalistas sobre todo sobre la pierna derecha de la Virgen.



## 2. VIRGEN DE LA SOLEDAD

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1800.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo del Perpetuo Socorro.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 135 cm.

**Policromía:** lleva túnica grisácea, velo blanco que le cubre la cabeza y un amplio manto azul sobre la túnica.

**Conservación y restauración:** presenta pérdidas matéricas ya que en la mano derecha le faltan el pulgar y los dedos anular y medio. También tiene faltas de policromía y preparación abundantes en la túnica y en el manto.

**Iconografía:** está entre el modelo de Gambino para la *Dolorosa de San Paio de Aranga* y el modelo de Ferreiro para la *Dolorosa de San Ourente de Entis en Outes*. La imagen representa a una mujer joven vestida con amplia túnica y paño de cabeza blanco anudado sobre el pecho. Cubre por completo un amplio manto que cae recto por la espalda, se enrolla alrededor del brazo derecho mientras, en el lado derecho, se desliza bajo el brazo y cruza por delante dibujando una diagonal hasta llegar al brazo izquierdo. Lleva una espada clavada en el lado izquierdo del pecho en que apoya la mano izquierda mientras abre la derecha. En cuanto al rostro muestra un dolor contenido lejos de las exageraciones barrocas.

**Análisis estilístico:** la imagen presenta un canon alargado y un tratamiento de los pliegues muy dinámico con pliegues falsos que ocultan la anatomía subyacente, y que presentan formas profundamente acartonadas y aristadas, pero también achaflanadas que generan efectos lumínicos. En el rostro,



facciones muy equilibradas entre clasicismo y naturalismo, huyendo de las formas exacerbadas del barroco.

## **B. II. 4. VIRGEN DE LOS DOLORES**

La Virgen se representa con una espada que le atraviesa el pecho simbolizando así la profecía del viejo Simón: “*Tuam animam pertransibit doloris gladius*” (“Una espada de dolor atravesará tu alma”)<sup>364</sup>. Ese detalle de la espada se va a complicar creando el nuevo tema de la Virgen de los Dolores o de las Angustias<sup>365</sup>. La espada única se multiplica hasta siete aunque lentamente: hasta el siglo XV se veneran tan sólo cinco dolores siendo en el siglo XVI cuando pasan a ser siete, a partir de la fiesta de las Angustias de Nuestra Señora en Colonia<sup>366</sup>, si bien no había unanimidad respecto a cuáles eran: “*Los siete dolores de la Virgen que comúnmente considera la devoción y representa en las imágenes de Nuestra Señora de los Dolores, con siete agudas espadas que atraviesan su corazón, son los que se siguen.*”<sup>367</sup>. Esas espadas se representan reunidas en un haz que atraviesa el corazón de la Virgen y después evolucionan a tondos explicativos de los dolores. Además se suele representar vestida de negro, aunque no siempre, las manos unidas sobre el pecho y expresión de intenso dolor incluso con lágrimas cayendo por las mejillas.

La imagen de San Jorge de *Camariñas* (último tercio del siglo XVIII) representa a la Virgen asistiendo a la Pasión de su Hijo que es flagelado, por orden de Pilato, atado a una columna<sup>368</sup>.

Se trata de un modelo iconográfico anterior a los de Gambino-Ferreiro en el que se representa a la Virgen con túnica y manto policromados, sin luto, mostrando un dolor contenido con las manos juntas delante del pecho y el rostro compungido.

Ya en el siglo XIX observamos dos modelos iconográficos seguidos en Nemancos: el de Manuel de Prado en *Lestrove* en la imagen de *Coucieiro* (primer tercio del siglo XIX) aunque con algunas variaciones en la disposición de la cabeza y de las manos y el modelo de Melchor de Prado para *Conxo* que

---

<sup>364</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 1, vol .2, p. 116-117.

<sup>365</sup> TRENS, M.: *María...*, p. 223.

<sup>366</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 1, vol .2, p. 117.

<sup>367</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 3, p. 80.

<sup>368</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 1, vol .2, p. 470.



es el que tomará la imagen de *Nemiña* (1861), exceptuando la disposición de las manos que se varía para abrir un poco más la composición.

El resto de las imágenes de los Dolores son procesionales y de vestir, de los siglos XIX y XX. El mayor interés que despiertan es observar una sucesión de rostros con rasgos naturalistas (ojos almendrados, boca pequeña, barbilla destacada y nariz que sigue la trayectoria de los arcos ciliares) -como es el caso de las imágenes de *Ponte do Porto*, *Frixe*, *Muxía*, *Camariñas*, *Moraime*, *Ozón* y *Xaviña*- que evolucionará hasta los que idealizan las formas cada vez más como las imágenes de *Carnés* y la *Barca*, ya del siglo XX.

VIRGEN DE LOS DOLORES		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Jorge de Camariñas	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Cristóbal de Nemiña	1861. Ecléctico.	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto (vestir)	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
Santa Leocadia de Frixe (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
Santa María de Muxía (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Jorge de Camariñas (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Julián de Moraime (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Martín de Ozón (vestir)	1895. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Xaviña (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

San Cristóbal de Carnés (vestir)	Primera mitad del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de A Barca (vestir)	Primera mitad del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. VIRGEN DE LOS DOLORES

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

**Localización y procedencia:** está en el retablo del Nazareno, en el lado del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 82,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica roja con decoraciones vegetales sobredoradas, un velo blanco sobre la cabeza y un manto azul que cubre la imagen por encima de todos los ropajes. Para el rostro y manos se utilizan ocre y marrón para los cabellos.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque acusa ligera suciedad superficial.

**Iconografía:** se trata de un modelo iconográfico anterior a los de Gambino-Ferreiro en el que se representa a la Virgen de la Soledad vestida con túnica y manto policromados, sin luto, mostrando un dolor contenido con las manos juntas delante del pecho y el rostro compungido. Acompaña, en el mismo retablo, a su hijo mientras es azotado atado a la columna, por orden de Pilatos antes de ser Crucificado.



**Análisis estilístico:** la imagen muestra una introspección anímica y una contenida sensación de dolor en el rostro con los ojos refundidos, las cejas arqueadas y la boca apretada, completada con gesto de unir las manos sin juntar los dedos, delante del pecho, en actitud orante. Utiliza un canon largo, prima el punto de vista frontal y abundan los falsos pliegues arremolinados en los brazos y en el faldón de la túnica con plegamientos aristados y pictóricos.

## 2. VIRGEN DE LOS DOLORES IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en el retablo de la Virgen de la Soledad y las Ánimas, se dispone en la calle central del primer cuerpo.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 120 cm.

**Policromía:** la túnica es roja con sobredorados en la orla inferior, el velo de la cabeza

blanco y el manto azul con la misma decoración de la orla inferior de la túnica. Para rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque tiene alguna suciedad superficial.

**Iconografía:** la imagen sigue el modelo de la *Virgen de los Dolores de San Miguel de los Agros de Santiago de Compostela*, realizada por Manuel de Prado Mariño en cuanto la concepción de la pieza representada con las manos unidas delante del pecho, con larga túnica, paño de cabeza y manto aunque baja la mirada. En este sentido tendría que ver su actitud con la *Virgen de los Afligidos de Lestrove* del mismo Prado, imagen en la que levanta la cabeza y también la mirada, como en Coucieiro. Es una virgen muy serena pero que



enfatisa mucho el gesto de unión de las manos sobre el pecho como gesto de dolor.

**Análisis estilístico:** la imagen aparece citada en el inventario de 1889 como una “imagen de los santísimos Dolores con sus siete espadas en su Camarín sobre el altar”<sup>369</sup>.

Presenta un canon alargado, con una disposición de las manos frente al pecho buscando una concentración de fuerzas que se rompe con el gesto de elevar la cara en la que, además, se aprecia una serenidad propia del neoclasicismo. En cuanto a los pliegues, se conserva la división de la túnica en cinco partes remarcándose la disposición de las dos piernas: una que avanza doblando la rodilla y otra que se exonera exageradamente. En el tratamiento de los paños se huye de las formas aristadas y achaflanadas para buscar una mayor blandura en las telas que combinán zonas lisas con angulosas y cóncavas con convexas, con transiciones muy suaves entre ellas.

### 3. VIRGEN DE LOS DOLORES IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1861.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 94 cm.

**Policromía:** lleva túnica roja, velo en la cabeza blanco y manto azul con sobredorado en la orla inferior. Para rostro y manos se utilizan ocres y el cabello es marrón claro.



<sup>369</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 192.

Conservación y restauración: presenta algunas pérdidas matéricas sobre todo en el manto, en la punta de la nariz, en la mano izquierda y también craqueladuras en la policromía de la túnica.

Iconografía: sigue el modelo de Melchor de Prado en la *Dolorosa de Conxo en Santiago de Compostela* en la que la Virgen va vestida con túnica, paño de cabeza blanco y manto que cae sobre los hombros recto hasta que discurre bajo los brazos tapando gran parte de la túnica. En *Nemiña* la disposición es prácticamente igual salvo que el vuelo del cabo izquierdo cruza por delante llegando al extremo contrario cayendo con gran movimiento sobre la túnica. La disposición de las manos también es diferente a la de *Conxo*, donde entrecruza las manos en actitud orante dispuestas a la izquierda de la imagen; en *Nemiña* la mano derecha reposa sobre el pecho en actitud doliente y la izquierda se separa del cuerpo abierta.

**Análisis estilístico:** la documentación fecha una Virgen de los Dolores que fue realizada, junto con otra escultura, en 1861 con un coste de quinientos reales las dos<sup>370</sup>. También se especifica que se pagaron doscientos ochenta reales por la pintura y que fueron traídas de Santiago<sup>371</sup>. En la misma cita consta también la realización de un altar colateral por la mano de Manuel Nimo que podría ser el que albergaba esta imagen (¿tal vez realizada también por este escultor?)<sup>372</sup> aunque hoy el altar esté desaparecido.

Se mantiene la disposición de una pierna que avanza, la izquierda, quedando visible bajo las ropas, mientras la otra se enseña, generando así cierto giro helicoidal en la figura. Los paños son de textura blanda y combinan zonas aristadas con zonas lisas y redondeadas pero dando dinamismo y dibujando diagonales, sobre todo en el manto. La orla inferior del mismo se ondula siendo casi en forma acampanada muy característica del siglo XIX.

---

<sup>370</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 484.

<sup>371</sup> IBIDEM, p. 487.

<sup>372</sup> IBIDEM, p. 485.

**4. VIRGEN DE LOS DOLORES**  
**IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO**  
**PORTO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía de la iglesia.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada y tela.

**Medidas:** 31 cm.

**Policromía:** para el rostro y las manos se utilizan varios ocre.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una imagen de vestir.

**Análisis estilístico:** presenta un rostro de formas suaves con boca pequeña, ojos almendrados, nariz prominente y cejas remarcadas, tendiéndose a una idealización de las formas. Refleja un dolor contenido con cierta serenidad.



**5. VIRGEN DE LOS DOLORES**  
**IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está situada en la nave principal en el lado del evangelio.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada y telas.

**Medidas:** 125 cm.

**Policromía:** para el rostro y las manos se



utilizan una gama variada de ocre.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: es una imagen de vestir.

**Análisis estilístico:** el rostro de la imagen muestra un dolor sereno a pesar de las lágrimas que escurren por la mejilla. Las facciones contienen rasgos naturalistas tales como los ojos almendrados, cejas remarcadas, nariz grande y boca pequeña que son características del siglo XIX.

## 6. VIRGEN DE LOS DOLORES IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** ocupa el ático del retablo de la Santísima Trinidad.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada y telas.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** para rostro y manos se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una imagen de vestir.

**Análisis estilístico:** el rostro de la imagen presenta ojos almendrados con cejas muy marcadas, una nariz ligeramente desproporcionada con el tamaño de la cara, boca pequeña y barbilla prominente. Expresa un sentimiento de dolor sereno remarcado por la presencia de una lágrima en la mejilla izquierda.



## **7. VIRGEN DE LOS DOLORES**

### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en la calle central del retablo de la Dolorosa.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada y telas.

**Medidas:** 153 cm.

**Policromía:** se utilizan ocres y carnaciones para rostro y manos.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una imagen de vestir.

**Análisis estilístico:** el rostro de la imagen presenta algunos rasgos característicos de las piezas de este momento tales como los ojos almendrados con las cejas remarcadas, la boca pequeña y la barbilla prominente. Las lágrimas de las mejillas tratan de enfatizar un dolor sereno.



## **8. VIRGEN DE LOS DOLORES**

### **IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada y telas.

**Medidas:** 106 cm.

**Policromía:** se utilizan ocres para manos y





rostro.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: es una imagen de vestir.

**Análisis estilístico:** es una imagen de rostro sereno, ojos almendrados, cejas marcadas y barbilla prominente. Las manos de dedos idealizados y dinámicos parecen sujetar algo.

## 9. VIRGEN DE LOS DOLORES IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1895.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía de la iglesia.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada y telas.

**Medidas:** 107,5 cm.

**Policromía:** se utilizan varios tonos de ocre para rostro y manos.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una imagen de vestir.



**Análisis estilístico:** la pieza fue adquirida en Santiago en el año 1895 y tuvo un coste de setecientos siete reales<sup>373</sup>. El rostro presenta elementos de cierto naturalismo como la boca pequeña y entreabierta, una nariz estrecha y casi respingona y la barbilla destacada. Por el contrario, se apunta a una idealización de las formas, como los ojos que aparecen perfectamente delimitados dentro de su órbita y las cejas finamente delineadas.

---

<sup>373</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 363.

**10. VIRGEN DE LOS DOLORES**  
**IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal de la iglesia.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada y telas.

**Medidas:** 109 cm.

**Policromía:** se utilizan para rostro y manos diversos ocres.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una imagen de vestir.

**Análisis estilístico:** el rostro muestra dolor sobre todo en la expresión de los ojos en los que apreciamos cómo se elevan las pupilas dejando el resto del ojo en blanco con la boca entreabierta.



**10. VIRGEN DE LOS DOLORES**  
**IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la Virgen del Carmen, en la calle de la epístola.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada y telas.

**Medidas:** 121,5 cm.

**Policromía:** para rostro y manos se utilizan ocres y carnaciones.



Conservación y restauración: está en buen estado.

Iconografía: es una imagen de vestir.

**Análisis estilístico:** las formas del rostro son bastante idealizadas y medidas, boca y nariz pequeñas, ojos ligeramente almendrados pero bien delimitados dentro de su órbita y cejas ligeramente marcadas, sin que predomine ningún rasgo sobre otro.

## 11. VIRGEN DE LOS DOLORES

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primera mitad del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** ocupa la hornacina única del retablo de la Dolorosa.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada y telas.

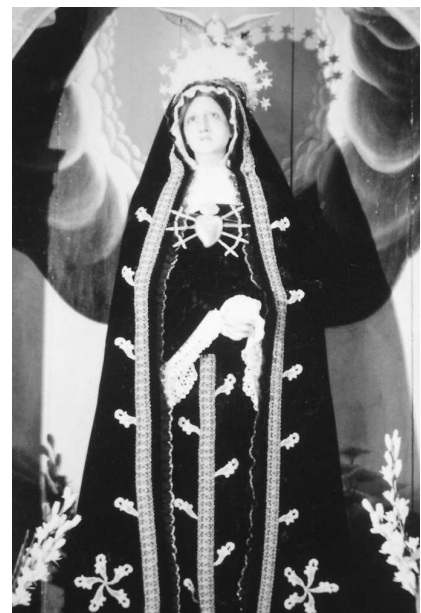
**Medidas:** 156 cm.

**Policromía:** se utilizan ocres para rostro y manos

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** es una imagen de vestir.

**Análisis estilístico:** es una imagen de rostro sereno y rasgos medidos.



## **B. II. 5. VIRGEN DE LA PIEDAD**

La Piedad como grupo escultórico se introduce en Francia e Italia a finales del siglo XV extendiéndose ampliamente a partir del XVI. En España hay representaciones del XIV<sup>374</sup>. El tema de la Piedad no aparece en los evangelios ni tampoco procede del culto oficial sino que, según indica Reau, “*es una creación de la imaginación mística que surgió a principios del siglo XIV*”<sup>375</sup> aunque Trens lo sitúa entre el siglo XIII y XV<sup>376</sup>. Lo que sí se indica en el evangelio de Juan es que María estaba al pie de la cruz, al lado de su hijo<sup>377</sup>. Santiago de la Vorágine recoge: “*Por eso, al mismo tiempo que en estos días establecidos oficialmente por la Iglesia para venerar solemnemente el sacrificio de Cristo recordamos los sufrimientos del Señor, debemos recordar y venerar también la inmensa piedad de María, su Santísima Madre...*”<sup>378</sup>.

El grupo de la Piedad se compone de la madre, María, y su hijo, Jesús, muerto en sus brazos tras el desenclavo. En Nemancos hay tres ejemplos de esta iconografía. Los tres representan a la Virgen María en actitud de profundo dolor llevando a su hijo, ya muerto, en su regazo. En *Coucieiro*, una imagen de hacia 1743, muestra a la Virgen con las manos unidas en actitud orante mientras su hijo yace muy horizontal en su regazo. La imagen de *Moraime* (último tercio del siglo XVIII) presenta a la Virgen sujetando el cuerpo muerto de su hijo, que se escurre desde su regazo, mientras mira al cielo con gesto de profundo dolor. Y una variante de este modelo es la imagen de *Touriñán* (último tercio del siglo XVIII) que representa a Jesús muerto escurriéndose desde el regazo de María y acabando prácticamente delante de ella.

---

<sup>374</sup> TRENS, M.: *María...*, p. 208.

<sup>375</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, Tomo1, vol 2, p. 112.

<sup>376</sup> TRENS, M.: *María...*, p. 207.

<sup>377</sup> Evangelio de Juan, 19, 25. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, p. 1538.

<sup>378</sup> VORÁGINE, S. de la: *La leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 959.

VIRGEN DE LA PIEDAD		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Coucieiro	Circa 1731. Barroco	Desconocido
San Julián de Moraime	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Martín de Touriñán	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido

## 1. VIRGEN DE LA PIEDAD

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1731.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla de la Soledad y las Ánimas, en el evangelio del crucero de la iglesia, en un arco en el muro este.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 123 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica roja, velo blanco y manto azul. El rostro y manos, así como el cuerpo de Cristo están pintados con ocre y tonalidades rojas para la sangre. El paño de pureza de Cristo es blanco y los cabellos y barba marrón claro.

**Conservación y restauración:** la pieza presenta pérdidas de preparación y policromía así como suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa al grupo de María, madre de Jesús, vestida con túnica y manto, con las manos unidas delante del pecho y la mirada elevada y concentrada en el dolor, llevando sobre el regazo a Jesús inerte, muerto en



una disposición excesivamente horizontal y rígida. A su lado el donante, don Agustín Rosendo, vestido de sacerdote y en actitud orante.

**Análisis estilístico:** la pieza se fecha al tiempo que el sepulcro datado en 1731 tal como reza la inscripción.

El rostro de la Virgen presenta rasgos naturalistas que buscan una individualización de cada parte, generando así expresividad y carga psicológica en su rostro: ojos elevados, cejas separadas, boca entreabierta,... Pero además se enfatiza esa expresión de dolor con las manos unidas fuertemente delante del pecho. Los pliegues de las mangas se aristan igual que los del manto especialmente. La túnica dispone zonas lisas y naturalistas con pliegues también duros y aristados. Se mantiene la división en cinco partes del borde inferior de la falda. En cuanto a la imagen del Cristo resulta muy tosca en su realización a pesar de que se busca un cierto tratamiento anatómico al remarcar los tendones de pierna y brazo derecho que cae hacia delante, mostrando así que el cuerpo está inerte. El rostro es muy sereno, con bigote superpuesto y bucles en el cabello muy remarcados a base de mechones muy naturalistas.

## **2. VIRGEN DE LA PIEDAD**

### **IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** desconocido..

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la nave lateral del evangelio de la iglesia.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 85 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica negra, manto azul y velo blanco. El Cristo lleva paño de pureza blanco. Para rostro, manos y cuerpo se utilizan ocre claros y carnaciones. Está repintada.



Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: representa a la Piedad de la Virgen que sujeta a su Hijo, después de muerto, sobre su regazo. El cuerpo de Jesús se escurre ligeramente sin caer porque la Virgen lo sujeta por el brazo izquierdo y por el cuello.

**Análisis estilístico:** destacan los amplios ropajes de la túnica de la Virgen que se arremolinan sobre sus pies al tiempo que se aristan y doblan sobre sí mismos. Lo mismo sucede con el velo y la toca cuyos extremos se pliegan uno sobre otro. La composición es completamente abierta: la Virgen alza la mirada y eleva la cabeza, el Cristo inerte deja caer el brazo derecho hacia delante mientras el izquierdo se echa hacia atrás, con ciertas dificultades de realización. El rostro de la Virgen expresa su dolor y desesperación con la boca entreabierta y el ceño fruncido mientras el rostro de Cristo expresa también sufrimiento con los pómulos muy remarcados, la boca y los ojos entreabiertos.

### 3. VIRGEN DE LA PIEDAD IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la calle central del retablo de la Piedad situado en la nave principal de la iglesia, pegado al muro sur.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 76 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica negra, manto azul y velo blanco sobre la cabeza. Jesús lleva paño de pureza blanco y cabellos y barba marrón oscuro. Para su cuerpo, rostro y manos de la Virgen se utilizan ocres claros y carnaciones. Presenta una importante capa de barniz y fue repintada.



Conservación y restauración: está en buen estado.

Descripción: es un grupo constituido por una mujer vestida con túnica y manto, en actitud pensativa y demostrando una gran tristeza, a los pies de la cual hay un hombre muerto vestido con un paño de pureza.

Iconografía: se representa a la Virgen sufriendo un gran dolor ante el cuerpo de su hijo al que sujeta en su regazo, después de la crucifixión.

**Análisis estilístico:** la composición del grupo es piramidal y abierta, extendiéndose en el espacio con el gesto del brazo de Cristo que se deja caer hacia un lado y las rodillas de la Virgen que se doblan hacia la derecha cayéndose la pierna izquierda hacia el lado opuesto. La Virgen sufre su dolor con la mirada perdida y baja y expresión serena con rasgos naturalistas como el ceño fruncido. La túnica se pliega y arista aún dejando ver las rodillas subyacentes mediante zonas más suaves en la falda. El manto en cambio cae liso aunque se ondula con un fuerte acartonamiento en los bordes.



## **B. II. 6. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN**

El dogma de la Asunción de la Virgen María fue proclamado por el Papa Pío XII, el 1 de noviembre de 1950, en la Constitución *Munificentissimus Deus*<sup>379</sup>. Así, la Iglesia reconocía que María ascendió a los cielos siendo recogida por su hijo Jesús, tal como había dejado dicho.

Aunque en la Biblia nada se recoge sobre este episodio, sí que tenemos constancia en los *Evangelios Apócrifos Asuncionistas* que parten, probablemente, de una tradición oral propagada a través del tiempo y espacio, tal como explica Aurelio de Santos<sup>380</sup>, y defiende que, a pesar de ser muy numerosos, parten de un único patrón original<sup>381</sup>. En todos los relatos apócrifos hay tres coincidencias respecto a este relato: la reunión de los apóstoles en torno a la Virgen en el momento de la dormición, la vigilancia que le hacen en el monte Josafat y el hecho de la Asunción<sup>382</sup>. El *Pseudo José de Arimatea* describe así la Asunción: “XI. Llegado el domingo, y la hora de rezo, bajó Cristo acompañado de multitud de ángeles, de la misma manera que había descendido el Espíritu Santo sobre los apóstoles en una nube, y recibió el alma de su madre querida. (...)”. “XII. Pero a la vez que el resplandor comenzó a retirarse, dio comienzo la asunción al cielo del alma de la bienaventurada Virgen María entre salmos, himnos y los ecos del Cantar de los Cantares. Y, cuando la nube comenzó a elevarse, la tierra entera sufrió un estremecimiento, y en un instante todos los habitantes de Jerusalén pudieron aperebirse claramente de la muerte de santa María”<sup>383</sup>.

Partiendo de este relato, se establece el modo de representación de la Asunción de la Virgen: sobre nubes, con ángeles representados como querubines y elevando los brazos al cielo.

---

<sup>379</sup> “Después de elevar a Dios muchas y reiteradas veces y de invocar la luz del Espíritu de la Verdad, para gloria de Dios omnipotente, que otorgó a la Virgen María su peculiar benevolencia; (...) pronunciamos, declaramos y definimos ser dogma divinamente revelado que la Inmaculada Madre de Dios y siempre Virgen María, terminado el curso de su vida terrenal, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria del cielo”.

<sup>380</sup> SANTOS OTERO, A. de: *Evangelios Apócrifos*, B.A.C., 9ª ed., Madrid, 1996, p. 571.

<sup>381</sup> IBIDEM, p. 568.

<sup>382</sup> ROSENDE VALDÉS, A.: *La sillería de coro de San Martín Pinario*, Fundac. Barrié de la Maza, A Coruña, 1990. Este autor recoge y comenta los diversos relatos apócrifos asuncionistas.

<sup>383</sup> SANTOS OTERO, A. de: *Evangelios Apócrifos*, p. 647.

De todas las parroquias de Nemancos hay tan sólo 7 que tienen una imagen de la Asunción de la Virgen. En la *Capilla de la Virgen del Carmen en Camariñas* (circa 1725) copia el modelo de Mateo de Prado para *Montederramo*, simplificándolo en la concepción de los querubines y con una ligera curvatura en “s” de la pieza que en el Monasterio orensano no se apreciaba. Miguel de Romay realiza en 1717 la Asunción y Coronación que preside el retablo mayor del santuario de la *Virgen de la Barca* variando la disposición de los brazos siguiendo a Castro Canseco en el retablo mayor de *San Paio de Antealtares* (Santiago) y cambiando la disposición del grupo escultórico que había realizado para Iria Flavia. En la iglesia *parroquial de Camelle*, preside el retablo mayor otra Asunción (1721) que se relaciona con el modelo de Romay para el retablo mayor de la *Colegiata de Iria Flavia* y para la fachada de la *iglesia de las Huérfanas* de Santiago. Se representa casi como una Inmaculada con largos cabellos y las manos unidas delante del pecho. A partir de aquí se van a seguir modelos de Gambino y Ferreiro en *Coucieiro* (circa 1774), *Xaviña* (primer tercio del siglo XIX) y Santa María de *Muxía* (1834). En estas imágenes se toma el tipo iconográfico de Ferreiro en *Loureda* con los brazos abiertos, el derecho elevándose al cielo y el izquierdo bajando; también se copia la disposición del manto de la Asunción de santa María de *Loxo* de Gambino.

VIRGEN DE LA ASUNCIÓN		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Capilla de la Virgen del Carmen. San Jorge de Camariñas	Circa 1725. Barroco	Círculo de Miguel de Romay.
Santuario de la Virgen de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay
Divino Salvador de Camelle	Circa 1721. Barroco	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro.

		Policromador: Bernardo Rodino.
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
Santa María de Morquintán	Primera mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
Santa María de Muxía	1834. Neoclásico	Desconocido

## 1. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN

### CAPILLA DE LA VIRGEN DEL CARMEN. IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** círculo de Miguel de Romay.

**Cronología:** circa 1725.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor de la capilla, ocupando el ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** la túnica aparece profusamente decorada con decoración vegetal y floral en ocre y verdes, sobre un fondo ocre claro que seguramente fue blanco. El manto es azul y sobredorado, los cabellos dorados y para el rostro y manos se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** presenta importante acumulación de suciedad superficial y pérdidas de preparación y policromía en el rostro y mano izquierda.

**Iconografía:** la pieza está tomando el modelo de la Asunción que preside el retablo de *santa María de Montederramo* en Orense realizado por Mateo de



Prado circa 1664<sup>384</sup>. La disposición de la Virgen es similar: de pie, con los brazos abiertos, mirada elevada al cielo y soportada por un trono de querubines. Cabe señalar dos diferencias compositivas respecto de esta imagen: el trono de querubines de cuerpo entero se simplifica, las cabezas de querubín desaparecen con los demás que completaban el conjunto y la escultura dibuja una sinuosa y pronunciada “s” que en Montederramo no existe.

**Análisis estilístico:** la pieza no está documentada, pero se corresponde estilísticamente con la fecha aproximada del retablo, circa 1725.

La imagen dibuja una sinuosa “s” que enfatiza una importante dispersión de fuerzas de la composición abierta con diagonales. Los pliegues, aunque dinámicos y con movimiento, son pesados sobre todo en el manto que va en el lado izquierdo. El tratamiento de pliegues es quebrado y con paños metálicos, principalmente en la túnica que reposa sobre los pies, pero también muy naturalistas, tal como observamos en las mangas en las que los pliegues se arremolinan dibujando perfectamente el gesto de abrir los brazos. En cuanto al rostro también se caracteriza por unas facciones ovaladas, muy naturalistas y los ojos levemente rasgados, nariz respingona y barbilla ligeramente destacada. Recuerda mucho al rostro de la Asunción de Romay para el retablo mayor de *San Martín Pinario*<sup>385</sup>.

## 2. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** ocupa el ático del retablo mayor.

---

<sup>384</sup> MONTERROSO MONTERO, J.M.: “Las artes figurativas en los monasterios cistercienses gallegos durante la Edad Moderna”, *Arte del Cister en Galicia y Portugal*, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1998, p. 397.

<sup>385</sup> Atribuida a Romay por Otero Túñez. Véase *Galicia no Tempo*. Catálogo de la exposición, Xunta de Galicia, 1990, p. 305.

## Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: s.m.

Policromía: la túnica aparece policromada con varios colores (rojo, blanco y ocre) y sobredorada mientras que en el manto predomina el color azul.

Conservación y restauración: el retablo fue restaurado en el año 2000 aplicándole una limpieza general. Se observa la ausencia de la corona que tenía que ir sobre la cabeza de la Virgen de la Asunción en el ático.

Iconografía: el modelo iconográfico está tomado de la Asunción del retablo mayor del convento de *San Paio de Antealtares* (Santiago) realizado por Castro Canseco en 1714<sup>386</sup>. Romay había representado un poco antes la Asunción que coronaba el retablo de *Iria Flavia* con



las manos unidas delante del pecho en actitud orante pero, en *Muxía*, cambia la disposición de las manos: el brazo derecho se extiende hacia afuera y la mano izquierda reposa sobre el pecho. El manto se arremolina sobre el brazo izquierdo mientras cae por el costado derecho cruzándose sobre la túnica como si hubiera una corriente de aire que lo desplazara, lo que supone una diferencia con el modelo de *Antealtares* y también la ausencia del velo que le cubre la cabeza. En *Muxía* observamos una tarja de tres querubines sobre nubes con gran desarrollo horizontal que sobrepasa a la imagen de la Asunción.

---

<sup>386</sup> A partir del Retablo de la Colegiata de Iria Flavia, Romay cambiará al modelo iconográfico de la Asunción con las manos juntas sobre el pecho en actitud orante, pasando a copiar el de Castro Canseco en el retablo mayor de San Paio de Antealtares. FOLGAR DE LA CALLE, M.C. y LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "Los retablos" en *Santiago. San Paio de Antealtares*, catálogo de la exposición, Xunta de Galicia, 1999, p.159.

En cuanto a la disposición del grupo de la coronación, Romay repite exactamente la configuración de *Iria Flavia*: la Virgen en el centro con la mirada alzada, Dios Hijo a la izquierda y Dios Padre a la derecha que irán sujetando la corona y, sobre ella, la paloma blanca de la que salen destellos de luz.

**Análisis estilístico:** se conserva el contrato del retablo en el que se indica que fue realizado en 1717<sup>387</sup>.

La pieza muestra las principales características de su autor, Miguel de Romay: pliegues aristados y quebrados que pierden la dureza heredada de Mateo de Prado para ser plásticos y naturalistas. Las imágenes acogen una dispersión de fuerzas con varias líneas de composición opuestas y los propios gestos de Dios Padre e Hijo sobre la Virgen que abre el brazo derecho. La disposición de las imágenes en el espacio apunta a un movimiento contenido mientras que el dinamismo se hace más evidente en las ropas. En los rostros se busca la expresividad por medio de bocas entreabiertas (Dios Padre), bigotes superpuestos sobre la barba recortada y el cabello trabajado mechón a mechón con intenso naturalismo.

### 3. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1721.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el ático del retablo mayor.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** está muy deteriorada y es casi



---

<sup>387</sup> Véase p. 91 de este trabajo.

imposible de determinar. Aún así parece que la túnica era blanca-, el manto azul y los cabellos dorados.

Conservación y restauración: está en bastante mal estado con pérdidas de preparación y policromía en el rostro y abundante suciedad superficial.

Iconografía: la imagen sigue el modelo que utiliza Miguel de Romay para la Asunción en el retablo mayor de la *Colegiata de Iria Flavia* (1714) y después en la puerta de la iglesia de las *Huérfanas en Santiago* (1715). Se representa con las manos unidas delante del pecho en actitud orante, casi como una Inmaculada, sobre un trono de tres querubines, con largos cabellos extendidos sobre los hombros (en *Iria Flavia* pero ya no en las *Huérfanas*) tal como aparece en *Camelle*. La disposición del manto es aquí diferente a los dos modelos ya que pasa por debajo del brazo derecho para cruzar transversalmente por delante de la túnica y unirse con el manto que cae recto por el lado izquierdo. De esta manera, la única parte del faldón de la túnica que queda visible es la rodilla derecha ligeramente flexionada.

**Análisis estilístico:** el manto que cubre la túnica en la parte inferior aparece dividido en cinco partes perfectamente delimitadas y el tratamiento de los paños, con pliegues pesados, acartonados con incisiones profundas combinadas con pliegues metálicos, dará un intenso efecto pictórico y dinámico al conjunto. El largo cabello cae por los hombros en forma de rizos minuciosamente trabajados y el rostro presenta formas naturalistas: cara redondeada, ojos grandes, nariz y boca pequeñas y barbilla ligeramente destacada.

#### 4. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro.

**Cronología:** circa 1774.

**Estilo:** rococó.

**Localización y procedencia:** corona el



retablo mayor, en el centro de la cornisa superior del ático.

### **Ficha técnica**

Material: madera policromada.

Medidas:--

Policromía: lleva la túnica de color blanco y el manto azul ambos sobredorados. Para el cabello se utiliza ocre oscuro mientras que para rostro, manos y cabezas de los querubines se emplean ocre claros y carnaciones.

Conservación y restauración: presenta oxidación de los clavos de sujeción de las nubes, pérdidas de policromía y preparación en el rostro y suciedad superficial.

Iconografía: es una muestra del modelo de Gambino para la iglesia de las *Huérfanas* en Santiago de Compostela, en su retablo mayor (1757) y el de Ferreiro en *Loureda* (1774). Aquí se representa a la Virgen vestida con túnica y manto, como es habitual, y en la misma disposición de *Loureda* con los brazos abiertos, el derecho elevándose y el izquierdo bajando en una clara dispersión de fuerzas y composición abierta. Sin embargo, el manto se dispone siguiendo el modelo de las *Huérfanas*, como el de la Asunción de *Santa María de Loxo*: se voltea sobre el hombro derecho y cubre la pierna izquierda por completo.

**Análisis estilístico:** de la documentación con la que contamos deducimos que la pieza fue realizada alrededor de 1774 y sabemos también su autoría<sup>388</sup>. El canon de la escultura es largo contrastando el pequeño tamaño de la cabeza con el cuerpo. La disposición espacial resulta muy dinámica, con varias líneas de composición opuestas que generan una intensa dispersión de fuerzas situándose cada parte del cuerpo en un plano diferente. Los pliegues se aristan totalmente dejando que trasluzcan las rodillas dobladas. El rostro presenta facciones clásicas, aunque remite a modelos naturalistas, y muestra una introspección anímica.

---

<sup>388</sup> Esta documentación proviene de unas valiosísimas notas caligrafiadas de D. Manuel Canosa (que fue párroco de Coucieiro). Véanse las notas a pie de página del *Retablo mayor de San Pedro de Coucieiro en Muxía*, p. 141 de este trabajo.



## 5. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la capilla mayor.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 87,5 cm.

**Policromía:** la túnica es blanca con sobredorados y el manto azul con el mismo tipo de decoración.

**Conservación y restauración:** en buen estado de conservación con alguna suciedad superficial.

**Iconografía:** sigue el modelo de Ferreiro para el retablo mayor de *Loureda* (1774) con la misma disposición de los brazos, el derecho elevado y el izquierdo hacia abajo, arrodillada y con una disposición del manto más próxima al modelo de Gambino para *Huérfana*.

**Análisis estilístico:** el tratamiento dinámico de las telas pasa por la combinación de diversos tipos de pliegues acartonados y cruzados junto con zonas lisas y redondeadas sobre las rodillas que además facilitan el hecho de que se puedan vislumbrar bajo las telas. Observamos una incipiente formación de bolsas en el antebrazo y una tendencia a cerrar la composición con los paños ciñéndose al cuerpo cada vez más. En el rostro, existen formas mórbidas con algunos rasgos naturalistas característicos del siglo XIX: barbilla prominente, boca pequeña y nariz recta.



## 6. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MORQUINTIÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primera mitad del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.



**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 95 cm.

**Policromía:** la túnica es blanca con cinturón dorado, el manto es azul con la orla también dorada y lleva velo que, en la parte que le cubre la cabeza, es blanca y sobre el pecho gris. Para rostro y manos de la virgen así como las cabezas de querubines se utilizan ocre

claros y oscuros junto con carnaciones. Está repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo de la Asunción del retablo mayor de *Loureda* realizado por Ferreiro (1774). La disposición de las manos es similar: se separan del cuerpo elevando la derecha y bajando la izquierda. La mirada es ascendente y las piernas dobladas, dando la sensación de que está casi arrodillada, con arremolinamiento de los paños en las rodillas para acentuar ese efecto. La disposición de los paños varía acercándose más al modelo de Gambino para el retablo mayor de las *Huérfanas en Santiago* aunque aquí son paños mucho más abundantes y desarrollados.

**Análisis estilístico:** observamos una amplia variedad de pliegues predominantemente verticales y de textura blanda, redondeados, con entrantes cóncavos y convexos y pliegues tubulares o incluso alguno cruzado. Las telas se pegan cada vez más al cuerpo de la Virgen con zonas redondeadas sobre la rodilla y la pierna izquierda. El rostro trata de idealizarse aunque perviven ciertos rasgos naturalistas tales como boca pequeña y nariz recta.

## 7. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** Suárez.

**Cronología:** 1834.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la calle central del retablo mayor.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 102 cm.

**Policromía:** la túnica es ocre con decoración de ocre más oscuros en los puños y en el pecho y el manto es azul con decoración que imita sobredorados en los extremos. Lleva un velo blanco que le cubre la cabeza y para rostro, manos y cabezas de los niños que van sobre un trono de nubes, se utilizan ocre claro, oscuro y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado general salvo algunas pérdidas de preparación y policromía en los puños de la túnica.

**Iconografía:** se trata de una reinterpretación del modelo de Ferreiro para *Loureda* ya degenerada por cuanto pierde el efecto de arrodillamiento de ésta para pervivir únicamente un gesto de doblar la pierna derecha mientras abre las dos manos, más elevada la izquierda que la derecha y el manto va sobre el brazo izquierdo.

**Análisis estilístico:** la documentación refleja en 1830 que comienza la realización de un retablo mayor<sup>389</sup>. Más adelante, en 1863, se recoge la fecha de realización de la imagen de la Asunción que nos ocupa diciendo que fue colocada en el retablo en 1834<sup>390</sup> explicándose también su realización así como la pintura que fue obra “de un tal Suares” con coste total de 700 reales.



<sup>389</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 296

<sup>390</sup> IBIDEM, p. 296.

La escultura presenta una amplia variedad de pliegues sobre todo blandos, redondeados y con partes lisas que se combinan con algunas aristadas buscando una imitación de formas barrocas muy exageradas y reinterpretadas. La túnica se ciñe al cuerpo sobre todo con el cinturón. Observamos la aparición de bolsas en las mangas de la túnica, bajo el antebrazo. El rostro se caracteriza por formas mórbidas e idealizadas.

## **B. II. 7. INMACULADO CORAZÓN DE MARÍA**

Esta iconografía mariana es del siglo XIX y fue muy extendida a partir de la labor del Padre Claret que fue fundador de la Orden del Corazón de María por paralelismo con el Sagrado Corazón de Jesús y también por una de las peticiones de la Virgen aparecida en Fátima que hacía referencia a la consagración del mundo a su Inmaculado Corazón<sup>391</sup>.

Tan sólo contamos con dos ejemplos de esta iconografía en el arciprestazgo. La primera de las imágenes de *Ponte do Porto* (circa 1905), imagen con ciertas reminiscencias del taller de Rodeiro, en la que se representa a María vestida con túnica y manto que cruza por delante de la túnica para voltearse sobre el brazo derecho. Sobre el pecho lleva un corazón inflamado que señala con la mano izquierda mientras abre la derecha. El segundo ejemplo, la imagen de *Moraime* (primer tercio del siglo XX), repite la iconografía variando únicamente la disposición del manto que ahora cae recto de capa sobre la túnica, tapándola por completo y además dispone la mano derecha como si bendijese mientras señala el corazón inflamado con la otra.

INMACULADO CORAZÓN DE MARÍA		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1905. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

---

<sup>391</sup> ROSCHINIA, G.: *Diccionario mariano*. Corazón de María. p.126. Véase también AGUILAR, M.: *Vida admirable del Siervo de Dios P. Antonio María Claret, fundador de la Congregación de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María*, Madrid, Est. Tipográfico de San Francisco de Sales, 1894.

## 1. INMACULADO CORAZÓN DE MARÍA

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1905.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo mayor de la iglesia ocupando el lado de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 89 cm.

**Policromía:** lleva túnica marrón, paño de cabeza blanco y manto azul. Los cabellos son marrones claros y el rostro, manos y pies están pintados con ocre.



**Conservación y restauración:** la túnica tiene importantes pérdidas de policromía y preparación.

**Iconografía:** son pocas las representaciones de esta iconografía sin que haya variaciones importantes entre unas y otras. Se representa a la Virgen vestida con larga túnica y manto, mirada perdida en la lejanía y con corazón inflamado, del que brotan llamas, sobre el pecho y que señala con la mano izquierda mientras abre la derecha hacia un lado.

**Análisis estilístico:** en el inventario de 1905 se recoge la presencia de esta imagen calificada de “nueva”<sup>392</sup>, lo que aproxima la fecha de su realización.

La escultura dibuja una ligera “s” por la colocación de las piernas con una de ellas ligeramente avanzada si bien los pies permanecen juntos aunque abiertos. Hay varias características que recuerdan a las imágenes de Rodeiro<sup>393</sup>. En las ropas predominan los pliegues verticales muy juntos en la parte superior de la falda y en forma de tubos de órgano. El borde inferior de la túnica reposa sobre los pies dibujando formas arqueadas y asimétricas y de

<sup>392</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 407.

<sup>393</sup> CARDESO LIÑARES, J.: *Luces y sombras del Arte en As Mariñas dos Frades*, ed. del autor, Rutis (A Coruña), 1993, p. 178-179.

paños muy duros. En el amplio rostro ovalado y mofletudo se disponen una boca muy pequeña, barbilla ligeramente destacada y los ojos pequeños y juntos, elementos aún naturalistas.

## **2. INMACULADO CORAZÓN DE MARÍA IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en el ábside de la epístola.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 137 cm.

**Policromía:** lleva túnica rosa y manto azul, utilizándose para rostro y manos ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa a la Virgen vestida con larga túnica y manto, mirada perdida en la lejanía que lleva un corazón inflamado sobre el pecho del que salen llamas y que ella señala con la mano izquierda. Mientras, con la derecha, hace una señal de bendición.

**Análisis estilístico:** la imagen sigue un estilo naturalista de gran plasticidad tanto en las ropas de amplios paños blandos y con efectos lumínicos y pastosos, como en el rostro idealizado de formas suaves y mórbidas. Observamos que los paños de la falda caen en forma de “v” elemento típicamente gótico.



## **B. II. 8. VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO**

Un comerciante cretense roba el cuadro del Perpetuo Socorro que es colocado en la iglesia de San Mateo en 1499. Las tropas francesas ocupan Roma en 1798, pero los padres agustinos que la regentaban logran llevarse el cuadro en su huida a otro templo. Será entregado a los Redentoristas por Pío IX en 1865, se corona en 1867 y, gracias a la labor de estos padres se extiende la devoción<sup>394</sup>. La representación deriva de las hodigitrias bizantinas de ahí las vestimentas geométricas, aristadas y la disposición del Niño en el brazo izquierdo al que María le toma las manos. Lleva en la parte posterior un haz de rayos luminosos a los que se adosan los ángeles san Miguel y san Gabriel que le muestran al niño los instrumentos de la Pasión.

Hay dos modelos iconográficos diferenciados en las imágenes de Nemancos. El primero de ellos representa a la Virgen vestida con túnica y manto portando en su brazo izquierdo al Niño que se vuelve hacia el espectador muy vertical. La Virgen lleva en su mano derecha una rosa. Así se representa en la imagen de *Villastose* (primer tercio del siglo XX). El segundo modelo es el que se repite hasta la saciedad en las restantes imágenes de *Caberta* (segundo cuarto del siglo XX) y *Ponte do Porto*, *Frixe*, *Coucieiro*, *Xaviña* y *Morquintián* todas ellas del segundo tercio del siglo XX. En este caso la Virgen sujeta al Niño con la mano izquierda pero éste se dispone de medio lado, pegado al pecho de su madre y elevando la mirada al cielo. Mientras, la madre le sujeta sus manos contra el pecho con la mano derecha. Por detrás, un enorme haz de rayos de luz con los dos ángeles y los instrumentos de la Pasión, cierra la composición.

---

<sup>394</sup> LEMA SUÁREZ, X. M.: *Arte relixiosa na terra de Soneira...*, tomo 1, p. 248.



VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Félix de Caberta	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa Leocadia de Frixe	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Xaviña	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Morquintán	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

# 1. VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** nave principal.

## **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 100 cm.

**Policromía:** la túnica es roja y el manto azul con sobredorados. El Niño lleva una túnica verde y los rostros ocre. Está repintada.



Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: se representa a la Virgen vestida con túnica y manto portando en su brazo izquierdo al Niño que se vuelve hacia el espectador muy vertical.

**Análisis estilístico:** los pliegues de textura muy suave son fundamentalmente tubulares y en la parte inferior de la falda se ondulan dividiéndose en cinco partes claramente diferenciadas. La cintura se ciñe aún en exceso y el rostro mantiene cierta expresividad a pesar de las formas suaves e idealizadas. El Niño en disposición frontal, tal como se representa en el siglo XX, cruza una pierna sobre la otra lo que ocasiona un amplio abanico de pliegues en su túnica.

## 2. VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO IGLESIA DE SAN FÉLIX DE CABERTA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal del lado de la epístola.

### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 132 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica roja y manto azul. El Niño túnica beige y azul. Para rostro y manos de cada uno se utilizan ocres. Está repintada.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía:

**Análisis estilístico:** la disposición de los paños se idealiza por completo con formas suaves y mórbidas, pliegues tubulares eminentemente verticales que se combinan con zonas más suaves y lisas. Los rostros de carnaciones blandas



muestran una clara inexpresividad con ojos muy grandes y abiertos y boca pequeña.

### **3. VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO**

#### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la hornacina del retablo del Perpetuo Socorro.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 200 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica roja y manto azul, el Niño túnica beige y azul. Para los rostros y manos se utilizan ocres claros.

**Conservación y restauración:** en buen estado general aunque presenta suciedad superficial.

**Iconografía:** la Virgen sujeta al Niño con la mano izquierda pero éste se dispone de medio lado, pegado al pecho de su madre y elevando la mirada al cielo. Detrás, un gran haz de rayos con dos ángeles que portan instrumentos de la Pasión.

**Análisis estilístico:** la túnica recoge el tipo de pliegues del barroco acartonados y aristados en la parte inferior mientras que en la superior se suavizan y redondean. El manto cae dibujando formas en “v”, también del pasado, y en el del Niño se arremolinan y aristan. Los rostros inexpresivos, con formas redondeadas y suaves tienden a la idealización.



#### **4. VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO** **IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 117 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica roja y manto azul, el Niño túnica verde y manto beige. Los rostros y manos se pintan con ocre claro.



**Conservación y restauración:** en buen estado general aunque se observan pérdidas de preparación puntuales en la túnica.

**Iconografía:** la Virgen sujeta al Niño con la mano izquierda pero éste se dispone de medio lado, pegado al pecho de su madre y elevando la mirada al cielo. Detrás se sitúa un gran haz de rayos.

**Análisis estilístico:** los pliegues de la túnica combinan formas lisas y redondeadas con aristadas y quebradas tendiendo a una exacerbación del naturalismo en la disposición sobre los pies o la adaptación al cuerpo. Los rostros se muestran completamente idealizados con formas mórbidas y carnaciones blandas.

#### **5. VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO** **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.



**Medidas:** 200 cm.

**Policromía:** la virgen lleva túnica roja y manto azul y el niño túnica y manto beige. Los rostros y manos son ocre claro y los cabellos marrones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** la Virgen sujeta al Niño con la mano izquierda pero éste se dispone de medio lado, pegado al pecho de su madre y elevando la mirada al cielo.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra un naturalismo exacerbado con pliegues muy orgánicos, pegados al cuerpo combinando formas tubulares y redondeadas. Los rostros de carnaciones redondeadas carecen de detalles anatómicos.

## **6. VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 138 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica roja y manto azul, el niño túnica verde y manto beige. Ambos



tienen carnaciones suaves en los rostros color ocre claro.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: la Virgen sujeta al Niño con la mano izquierda dispuestos éste de medio lado, pegado al pecho de su madre y elevando la mirada al cielo. Detrás, un gran haz de rayos con dos pequeños ángeles que portan instrumentos de la Pasión.

**Análisis estilístico:** los pliegues de la túnica dibujan formas muy geométricas incluso triangulares aunque de perfil suave y redondeado. El manto cae en zig-zag y dibujando formas en “v”. Pero se trata de simular un naturalismo exacerbado en la caída de pliegues y disposición de la imagen en el espacio. Los rostros idealizados de ambos muestran formas muy blandas y dúctiles.

## 7. VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MORQUINTIÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la capilla mayor.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 103,5 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica roja y manto azul, el Niño túnica verde y manto beige y ambos ocre claro en rostro y manos.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: la Virgen sujeta al Niño con la mano izquierda y éste se dispone de medio lado, pegado al pecho de su madre. Ambos elevan la mirada al cielo. En este caso se suprime el haz de rayos.

**Análisis estilístico:** los pliegues suaves y redondeados se disponen en haces verticales reposando sobre el pie izquierdo sobre el que se arremolinan. En



cambio, sobre el derecho cae liso y suave. Los rostros de formas muy mórbidas y dúctiles buscan una idealización total llegando a lo “kistch”.

**B. II. a) *VÍRGENES “APARECIDAS”***

B. II. a) 1. Virgen de Aránzazu

B. II. a) 2. Virgen del Carmen

B. II. a) 3. Virgen del Rosario

B. II. a) 4. Virgen de Fátima

B. II. a) 5. Virgen del Pilar

B. II. a) 6. Virgen de Guadalupe

B. II. a) 7. Virgen de la Saleta



## **B. II. a) 1. NUESTRA SEÑORA DE ARANZAZU o VIRGEN DEL ESPINO**

En el año 1469 un pastor, Rodrigo de Baltrátegui en Oñate, provincia de Guipúzcoa, encontró una imagen pétrea de la Virgen María con el Niño sobre un espino del cual colgaba una campana. Al verla exclamó: Arantzazu! que en vasco quiere decir: *¡Tú en el espino!*. Se celebra su fiesta el 9 de septiembre.

La introducción del culto a la Virgen de Aranzazu entró en Galicia vinculada a la orden franciscana que fue la que tuvo a su cargo el santuario de Oñate de un modo prolongado o bien por medio de algún fraile de la orden<sup>395</sup>. Vilar Álvarez encuentra varios documentos que relacionan a D. Francisco Bretal, párroco de Coucieiro desde 1784 a 1789, con esta orden. Él fue quien introdujo el culto a esta Virgen en la parroquia y mandó edificar la primera capilla en Trasufe, donde está la imagen que se conserva de esta advocación, posiblemente en los años en que fue párroco allí<sup>396</sup>.

Cabe destacar la existencia de dos interesantes grabados en los que se representa esta iconografía en Coucieiro: uno calcográfico firmado al pie por de Melchor de Prado y Mariño ("*Prado f(eci)t*") en el que se representa a la Virgen sobre un espino del que cuelga una campana, con una rosa en la mano derecha y el Niño en el brazo izquierdo. La escena se enmarca en un arco neoclásico. Bouza Brey hace hincapié en la función de las estampas de expandir el culto y también de lo caro que podría haber resultado este encargo, lo que indica que el fundador tenía interés en propagar el culto de Nuestra Señora de Aranzazu<sup>397</sup>. Hay otro grabado xilográfico (Mayer?) en el



*Virgen de Aranzazu.*  
Melchor de Prado.  
(BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.:  
El grabado compostelano  
del siglo XVIII, Fundación  
Barrié de la Maza, 1996, A  
Coruña.

<sup>395</sup> VILAR ÁLVAREZ, M.: "Os santuarios como configuradores da paisaxe cultural", *I Simposio de Historia da Costa da Morte, Baio e Zas, 18-20 xuño do 1999*, Actas del Simposio, Cee, 2000, p. 123.

<sup>396</sup> IBIDEM, p. 127 y 129.



Estampa de Nuestra Señora del Espino. Grabado xilográfico.. (BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: El grabado compostelano del siglo XVIII, Fundación Barrié de la Maza, 1996, A Coruña,

que aparece la imagen con los mismos atributos y modo de representación pero esta vez encuadrada en un paisaje y flanqueada por dos árboles. En la parte inferior se reseñan las indulgencias concedidas por el cardenal Martín Herrera para quien orase delante de esta imagen<sup>398</sup>.

Hay dos imágenes de la Virgen del Espino en el arciprestazgo: una “de mano” (1889) que está en la iglesia parroquial de Coucieiro y la otra de la capilla de Trasufe de Coucieiro (Muxía)<sup>399</sup> del último tercio del siglo XIX, La Virgen se representa vestida con túnica y manto, sobre un espino del que cuelga una campana, portando en el brazo izquierdo al Niño y estirando la mano

derecha hacia delante, en la que llevaría una rosa tal como vemos en uno de los grabados a los que se ha aludido. En la imagen de la parroquial se suprime la campana y se añade un trono de nubes sobre el espino.

VIRGEN DEL ESPINO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Coucieiro	1889. Ecléctico	Desconocido
Capilla de Nuestra Señora del Espino. Trasufe. Coucieiro (Muxía)	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

<sup>397</sup> BOUZA BREY, F.: “El culto a Nuestra Señora de ARANZASU en Galicia”, *Compostellanum*, vol. XV, nº 2, Santiago de Compostela, 1970, p. 258.

<sup>398</sup> IBIDEM, p. 258

<sup>399</sup> Sobre el culto a la Virgen del Espino véanse también CANOSA MOUZO, M.: *Apuntes históricos sobre la parroquia de San Pedro de Coucieiro y su anejo San Félix de Caberta, cementerios de las mismas, casa rectoral y sus iglesias, fundaciones y capillas que se transcriben en este lugar para conservar su memoria* por el párroco D. Manuel Canosa Mouzo [Manuscrito]; VILAR ÁLVAREZ, M.: “Os santuarios como configuradores da paisaxe cultural”... p. 121-140.

## 1. VIRGEN DEL ESPINO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1889.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa sobre el sagrario del retablo mayor de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 70 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica blanca y manto azul claro y el Niño una túnica rosa. Las dos imágenes llevan un motivo geométrico punteado en la orla inferior sobre el sobredorado. Para rostro, manos y pies se utilizan ocre suaves y marrón para los cabellos. Las nubes sobre las que se apoya la Virgen son gris plata y, bajo ellas, un conjunto de troncos de color marrón. Fue repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** la Virgen lleva túnica y manto y se dispone sobre un trono de nubes apoyado en un espino. En el brazo izquierdo lleva al Niño y en la mano derecha debía llevar una rosa. Además, la imagen recuerda a la Virgen del Rosario de *Santa María Novela* de López Pedre en cuanto a su concepción. La Virgen se viste con túnica blanca sobre la que se dispone el manto que, después de cintar el brazo derecho por debajo se va a unir con el cabo volante del lado izquierdo, cubriendo así, casi por completo, la túnica. El Niño está totalmente frontal, va vestido y abre las sus manos casi en señal de cruz disponiendo los pies prácticamente uno sobre el otro, tipología que estará desarrollada y vigente a partir del último cuarto del siglo XIX<sup>400</sup>. La disposición en el espacio de la imagen es bastante similar, con un punto de vista frontal y cierto estatismo.



<sup>400</sup> Véase LOPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Tipologías de la Virgen del Rosario...”, p.125.

**Análisis estilístico:** la imagen fue encargada por el párroco D. Antonio García en 1889 para que los romeros pudiesen besarla y costó 266 reales<sup>401</sup>. Además, consta en el inventario de ese mismo año situada en el altar mayor<sup>402</sup> y fue pintada en 1963<sup>403</sup>.

Es una imagen muy estática y frontal que presenta una combinación de pliegues suaves, redondeados, circulares, aristados y lisos tanto en el manto como en la túnica en cuyo borde inferior se genera una sensación dinámica por la acumulación de telas. El repinte de los rostros oculta sus rasgos.

## 2. VIRGEN DEL ESPINO

### CAPILLA DE LA VIRGEN DEL ESPINO. TRASUFE. COUCIEIRO (MUXÍA)

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal de la capilla, en un arco embutido en la pared.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 100 cm.

**Policromía:** la imagen fue repintada de manera que ha variado ligeramente el aspecto. Se mantiene la policromía de túnica y manto, blanco y azul, y cambia la minuciosa decoración vegetal dorada de la túnica, más destacada. Para rostro, manos y pies se utilizaban ocre suaves y marrón ahora cambiados por ocre más oscuros y carnaciones más suaves lo que ha variado ligeramente la expresión de ambos.

**Conservación y restauración:** en buen estado ya que fue repintada recientemente.



<sup>401</sup> BOUZA BREY, F.: "El culto a Nuestra Señora...", p. 261.

<sup>402</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 191-192.

<sup>403</sup> IBIDEM, p. 201.

Iconografía: la Virgen lleva túnica y manto, se dispone sobre un espino del que cuelga una campana y lleva en el brazo izquierdo al Niño. En la mano derecha debía portar una rosa como en el grabado de Prado.

**Análisis estilístico:** la imagen presenta una disposición muy frontal y estática, la túnica se ciñe a la cintura dibujando la falda una ligera forma acampanada y los pliegues resultan muy suaves y dúctiles, sin apenas movimiento. Se remarcan tan sólo con una ligera profundidad cuatro líneas en la túnica que además se abre en forma triangular. El rostro idealizado, con carnaciones suaves destacando el mentón, la boca pequeña, nariz recta y cabellos lumínicos.

## **B. II. a) 2. VIRGEN DEL CARMEN**

La Virgen se aparece al profeta Elías (Siglo IX a.C.) en el monte Carmelo sobre una nube en forma de palma de un hombre<sup>404</sup> revelándole que, en el futuro, nacería una mujer virgen y pura consagrada por Dios desde pequeña, tal como relata Ribadeneyra<sup>405</sup>. También se va a aparecer a Simón Stock en el siglo XIII “(...) *rodeada de innumerables ángeles y brillando con esplendores del cielo* (...)”<sup>406</sup>, prometiéndole protección a él y a su orden y haciéndole entrega del escapulario: “(...) *Recibe, amadísimo hijo, el escapulario de tu Orden, señal de mi confraternidad, privilegio para ti y para todos los carmelitas; (...)*”<sup>407</sup>. La tercera aparición tiene lugar en el siglo XIV al Papa Juan XXII en la que la Virgen promete la salvación de las almas del purgatorio que llevasen su escapulario: “*Yo, madre de las gracias, bajaré el sábado después de su muerte y libraré a todos los que se encuentren en el Purgatorio y los llevaré al monte de la vida eterna*”<sup>408</sup>. No tuvo, sin embargo, gran trascendencia iconográfica por la prohibición del Papa Pablo V de las representaciones de la Virgen bajando al purgatorio<sup>409</sup>.

---

<sup>404</sup> “Libro Primero de los Reyes”, 18, 41-44. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, p. 390.

<sup>405</sup> “(...) Obedeció Elías, subió al Carmelo y habiendo en él celebrado un auto solemnisísimo de la fe en presencia del rey Acab y su reino, en que condenó la muerte la ochocientos sacerdotes idólatras y él mismo la ejecutó (...). “(...) y puesto en oración en una punta que registra el Mar Mediterraneo, la mandó su discípulo mirase el mismo mar por si descubriese alguna señal de lluvia (...) pero la séptima vez vió que surgía del mar una nubecilla pequeña como la huella el pisada de un hombre, la cual, extendiéndose por su horizonte, lo fecundó con sus lluvias. Que esta nubecilla fuese estampa y imagen de María Santísima lo afirman gravísimos autores, santos padres y la iglesia en el rezo de ese día. Y en ella revela Dios la Elías que en los siglos futuros había de nacer una doncella que como la nube sube al mar sin el peso ni amargura de sus aguas. Así ella se formaría y nacería del vientre de su madre pura y exenta de toda culpa, y juntamente desde su niñez se consagraría la Dios con voto de virginidad y pureza, de la cual agrada el hijo de Dios, vestiría nuestra carne sus entrañas purísimas y finalmente, sería como nueva y fecunda que nació del mundo inundaría con la lluvia de sus infinitas gracias. Todos estos misterios y otros muchos dijo Dios la Elías que se habían de cumplir en María Santísima Señora Nuestra”. RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, 1863-1865, vol. 6, p. 299-301.

<sup>406</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “Vírgenes aparecidas...”, *Compostellanum*, III, 1958, p.185.

<sup>407</sup> IBIDEM.

<sup>408</sup> FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: “La capilla compostelana de la Santísima Virgen de la Salud del Carmen o de Nuestra Señora del Carmen de Abajo”, *III Semana Mariana en Compostela*, 13-19 octubre, 1997, p. 130.

<sup>409</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “Vírgenes aparecidas...”, *Compostellanum*, III, 1958, p.185

Los primeros indicios de devoción a la Virgen del Carmen en Galicia datan de principios del siglo XVII, pero durante el siglo XVIII adquiere una gran importancia desplazando incluso en la creación de nuevas cofradías, a la Virgen del Rosario. Su representación en Galicia sigue los patrones del resto de España hasta nuestro siglo. Viste hábito carmelita con escudo del monte, la nube y una cruz sobre el pecho, cabeza descubierta y cubierta con una capa blanca. Porta al niño en brazos y ofrece al fiel el escapulario<sup>410</sup>.

Distinguimos tres tipos iconográficos: en el primero se representa a la Virgen con hábito carmelita llevando al Niño en el brazo izquierdo y sujetando el escapulario con la mano derecha siguiendo modelo del retablo del convento de *Belvís* en Santiago. Es la imagen de la Capilla del Carmen de *Camariñas* (circa 1725), del círculo de Romay que recuerda mucho a aquella imagen, sobre todo en la disposición del Niño y de la Virgen. El segundo modelo es el de la Virgen del Carmen que Gambino realiza en 1757 para un retablo del coro bajo<sup>411</sup> del convento del *Carmen de Arriba en Santiago*. Se representa a la Virgen con hábito carmelita, túnica y escapulario marrones y capa blanca, que lleva cetro y escapulario en la mano derecha y el Niño en la izquierda, girándose dinámicamente hacia el espectador<sup>412</sup>. Siguen este modelo las imágenes de *Muxía*, *Cereixo*, *Carnés* y *Carantoña* del último tercio del siglo XVIII y *Morquintían*, *Frixe* y *Buiturón* de la segunda mitad del siglo XIX. El modelo sufre reinterpretaciones eclécticas en el siglo XX de las que son ejemplo las imágenes de *Carnés* y *Villastose*.

Ferreiro realiza la imagen del convento de la Enseñanza y su escuela repite el modelo en la *portada del convento del Carmen*<sup>413</sup>. Aquí representa a la Virgen con hábito carmelita, manto cruzado por delante desde la derecha hasta debajo de la mano izquierda, la cabeza cubierta con velo y el Niño en el brazo izquierdo sujetando el escapulario. Siguen este tipo las imágenes de *Ozón*, *Xaviña*, *Moraime*, *Camelle* y *Coucieiro*. La imagen de *Ponte do Porto*

---

<sup>410</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “A mares. O espello do mar na arte galega dos séculos XIX e XX”, catálogo de la exposición, Museo del Mar, Vigo, 2003, p. 26.

<sup>411</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “El Carmen de Arriba (Carmelo de Santiago). Arquitectura y Escultura”, *IV Semana Mariana*, Santiago, 1998, p. 136.

<sup>412</sup> IBIDEM, p. 137.

<sup>413</sup> Véase OTERO TÚÑEZ, R.: “Vírgenes aparecidas...”, p. 186 y del mismo autor “El Carmen de Arriba...”, p. 150-151.

sigue también este modelo, pero la concepción del grupo toma como referencia la *imagen anónima de las Huérfanas* en la que la Virgen hace entrega del escapulario a las dos santas de su Orden.

Otra iconografía muy poco frecuente es la que representa a la Virgen del Carmen como intercesora de las ánimas, rescatándolas con el escapulario. En *Villastose* (segunda mitad del siglo XIX) se conserva una pieza que es un pequeño relieve de escasa calidad artística, pero interesante por ser el único ejemplo de esta iconografía en el arciprestazgo.

Una interpretación con una “alteración de contenidos del viejo tema de encuadre de la Virgen del Carmen rescatando almas del purgatorio” representa a la Virgen protegiendo a unos naufragos en el mar<sup>414</sup>, “en un claro carácter exvoto”. Sucede esto en las parroquias marineras de Galicia a partir de finales del siglo XX, a raíz del modelo creado por el imaginero José Rivas<sup>415</sup>.

Esta iconografía responde al hecho de que la Virgen del Carmen sea la patrona de la Marina, sobre todo a partir del 19 de abril de 1901 cuando, por decreto de la regente María Cristina, se declara a la Santísima Virgen del Monte Carmelo Patrona y titular de la Marina de Guerra, que ya lo era de la Marina Mercante. Hay dos imágenes de esta iconografía en las iglesias de *Camariñas* (imagen realizada por Rivas) y *Camelle* ambas del segundo tercio del siglo XX.

VIRGEN DEL CARMEN		
OBRA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Capilla del Carmen de Camariñas	Circa 1725. Barroco	Círculo de Romay
Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santiago de Cereixo	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido

<sup>414</sup> Sobre las razones de esta intercesión, véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “A mares. O espello...”, p. 25-26.

<sup>415</sup> IBIDEM, p. 27.



San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XVIII	Desconocido
San Martín de Carantoña	Circa 1790. Rococó	Desconocido
Santa María de Morquintián	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
Santa Leocadia de Frixe	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Tirso de Buiturón	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Cristóbal de Carnés	Circa 1924. Ecléctico	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Xaviña	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraima	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
Divino Salvador de Camelle	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Circa 1958. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Rivas
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

**1. VIRGEN DEL CARMEN**  
**CAPILLA DE LA VIRGEN DEL CARMEN.**  
**CAMARIÑAS**

**Autor:** círculo de Romay.

**Cronología:** circa 1725.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la hornacina central del primer cuerpo del retablo de la capilla.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 139,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica y escapulario

marrones con abundantes sobredorados y capa blanca con decoración vegetal sobredorada y verde. Lleva paño de cabeza blanco con una orla sobredorada en el borde. Los cabellos en tonos marrones y los rostros, manos y cuerpo del Niño en ocre claros y carnaciones

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque acusa suciedad superficial importante y una pérdida matérica en el brazo derecho.

**Iconografía:** representa la iconografía carmelitana “stockiana” en la que la Virgen lleva el hábito de la orden y hace entrega del escapulario. En la Virgen la capa cae a ambos lados del cuerpo por detrás de cada uno de los brazos, dejando ver el hábito y el escapulario sobre el que se dispone el escudo de la orden. En el brazo izquierdo lleva al Niño con la bola del mundo, que agarra a la Virgen del velo mientras la mira tiernamente y su cuerpo comienza a girarse hacia al espectador. El modelo iconográfico hace referencia a la imagen del retablo de *Belvís* también del círculo de Romay, en la que el niño, particularmente, es muy similar y presenta la misma disposición.

**Análisis estilístico:** no hay documentación escrita ni para la pieza, ni para el retablo pero, siguiendo la datación estilística del propio retablo, la pieza se correspondería también a una fecha circa 1725. La imagen dibuja una ligera “s” lo que la dota de gracia y elegancia mostrando cierto movimiento



contenido. La disposición del cuerpo de la Virgen que abre el brazo derecho llevando consigo la capa dibuja una clara dispersión de fuerzas. Los pliegues redondeados y naturalistas resultan muy plásticos tanto en el hábito como en la capa que cae a ambos lados con gran elegancia. El borde inferior reposa sobre los pies remarcando las cinco partes de Mateo de Prado, con sensación de pesadez y pliegues muy acartonados y metálicos. El rostro de ambos es redondeado con carnaciones muy naturalistas, boca entreabierta y mirada cariñosa y el cabello conformado por medio de mechones.

## 2. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en el ático del retablo del Sagrado Corazón de Jesús.



#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva el hábito marrón carmelita con escapulario, los dos sobredorados. La capa blanca con una orla alrededor también sobredorada. Los cabellos marrones y los rostros y manos ocre claros con carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo de la Virgen del Carmen de Gambino que realizase para el convento del *Carmen de Arriba en Santiago* y

que representa a la Virgen vestida con hábito carmelita haciendo entrega del escapulario (iconografía “stockiana”). Lleva capa blanca que se desliza por detrás de los brazos cayendo recta y simétricamente y no lleva velo. La

imagen de Muxía lleva en la mano derecha el escapulario que va a entregar (la imagen de Gambino lleva un cetro de plata) y en el brazo izquierdo al Niño que aún está de medio lado, sin llegar a volverse hacia al espectador como en la iconografía de Gambino, y debía ir desnudo, aunque hoy esté vestido con ropas de tela.

**Análisis estilístico:** la imagen estira los brazos hacia delante avanzando en el espacio y manteniendo un punto de vista frontal. Los pliegues pasan de redondos y naturalistas a aristados y pictóricos dibujando incluso zig-zag rectos y rígidos en la falda del hábito. Los cabellos se pegan a la cabeza y no son demasiado largos y las facciones de los rostros de ambos son naturalistas, buscando cierta expresividad.

### 3. VIRGEN DEL CARMEN IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la actualidad está en la sacristía de la iglesia pero debía estar situado en el retablo de la Virgen del Carmen que había en la parroquia, tal como consta en la documentación.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 84 cm.

**Policromía:** la túnica es gris con sobredorados en el borde inferior del faldón y en el escapulario. La capa es blanca aunque muy oscurecida por la suciedad que acumula. Los cabellos de la Virgen y Niño son marrón oscuro y los rostros, cuerpo del Niño y manos son ocre claros con carnaciones para los rostros.



Conservación y restauración: en buen estado aunque acusa suciedad superficial.

Iconografía: sigue el modelo de José Gambino para el *convento del Carmen de Arriba* que sigue la iconografía “stockiana” en la que la Virgen hace entrega del escapulario. Va vestida con hábito carmelita y capa blanca que cae vertical y simétricamente por detrás de los brazos y lleva en la mano derecha un cetro, en vez del escapulario, y en el brazo izquierdo al Niño que se vuelve dinámicamente hacia el espectador sujetándose a los cabellos de su madre para no caerse. La imagen de *Cereixo* sigue fielmente el modelo y repite incluso el trono con querubines y nubes sobre el que se dispone la imagen. En la mano derecha debía llevar el escapulario, hoy perdido.

**Análisis estilístico:** la imagen se abre al espacio tanto por el gesto de la Virgen de extender el brazo derecho como por la disposición del Niño que se gira hacia el espectador y abre también el brazo izquierdo logrando una dispersión de fuerzas. La Virgen dobla la pierna derecha y dibuja una sinuosa “s” lo que hace que los paños se aristen y caigan sobre los pies dibujando ondulaciones acartonadas. Las telas son abundantes y ocultan la anatomía subyacente. Los rostros muestran un naturalismo idealizado destacando el mentón pronunciado y las caras ligeramente mofletudas.

#### 4. VIRGEN DEL CARMEN IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 105 cm.

**Policromía:**



Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: sigue el modelo de la Virgen del Carmen del *Convento del Carmen de Arriba* realizado por José Gambino en el que representa a la Virgen del Carmen haciendo entrega del escapulario (allí sustituido por un cetro de plata) mientras su Hijo presencia la escena sobre su brazo izquierdo. La Virgen lleva hábito carmelita y capa blanca que cae recta por detrás de los brazos simétricamente. El Niño se da la vuelta por completo apareciendo casi frontal, soltando el brazo del cuello de la madre.

**Análisis estilístico:** la imagen dobla la pierna derecha cuya rodilla se vislumbra bajo los paños más redondeados en esa zona mientras el resto de la falda del hábito se acartona y achaflana. La sensación de movimiento es total además de una dispersión de fuerzas generada por la disposición de los brazos derecho e izquierdo de Virgen y Niño respectivamente. Los pliegues son abundantes incluso falsos y las mangas se abomban en exceso. En los rostros de rasgos naturalistas destaca el mentón redondeado, la boca pequeña y las carnaciones.

## 5. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE CARANTOÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1790.

**Estilo:** rococó.

**Localización y procedencia:** está en una peana pegada al muro este de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** la túnica es marrón con sobredorados que ocupan toda la superficie del escapulario. La



capa es blanca con una orla sobredorada alrededor. Para los cabellos de la Virgen se utiliza marrón oscuro y para el Niño ocre claro. Está repintada, especialmente el rostro.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: sigue el modelo de la Virgen del Carmen del *convento del Carmen de Arriba* realizado por José Gambino en el que representa a la Virgen del Carmen haciendo entrega del escapulario (aunque se sustituye por un cetro de plata) en presencia de su hijo al que lleva en el brazo izquierdo.

**Análisis estilístico:** en 1786 se realiza un pago para ayudar a hacer el retablo de San Andrés. Unos años más tarde, en 1790<sup>416</sup>, se pagan mil doscientos cuarenta reales para pintar ese retablo y también el retablo de la Virgen del Carmen. Parece claro que se hicieron los retablos en fechas próximas y hubo que pintarlos juntos unos años después, por lo que la imagen sería hecha alrededor de esas fechas. En la documentación consta, en inventarios de años posteriores, la existencia de este retablo hoy desaparecido con la imagen de la Virgen.

La imagen muestra una clara dispersión de fuerzas pues la Virgen abre el brazo derecho hacia fuera al igual que el Niño cuyo brazo izquierdo se extiende al frente. Los pliegues de la túnica se arremolinan en la parte inferior siendo muy abundantes, se aristan y reposan sobre los pies de un modo más suave. Los rostros de ambos muestran un naturalismo idealizado con cierto tratamiento lumínico y carnaciones.

## 6. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MORQUINTIÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

---

<sup>416</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 448.

### Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: 105 cm.

Policromía: lleva el hábito carmelita marrón oscuro con sobredorados, velo



blanco, capa ocre claro en el exterior y blanca en el interior e, igual que el Niño, cabello marrón oscuro y cara y manos ocre claro. Está repintada, especialmente el rostro cuyos detalles anatómicos no se pueden apreciar.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: parte del modelo de José Gambino para la Virgen del Carmen del *convento del Carmen de Arriba* en Santiago aunque con algunas variantes. Va vestida con hábito carmelita y capa que cae por detrás de los

brazos rectos y simétricamente como la de Gambino, aunque la capa cubre aquí parte del pecho y reposa sobre el antebrazo derecho antes de deslizarse por la espalda. Además la imagen lleva velo, detalle que Gambino no utiliza en su iconografía.

**Análisis estilístico:** la disposición de la pierna derecha doblada que los paños dejan vislumbrar, repite los modelos del último tercio del siglo XVIII. Sin embargo los paños son más redondeados, verticales y con zonas tubulares. La orla inferior se acampana ligeramente y se suceden los pliegues ondulados sin acartonar.

## 7. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE

Autor: desconocido.

Cronología: segundo tercio del siglo XIX.

Estilo: ecléctico.

Localización y procedencia: la pieza está en la sacristía de la iglesia.



### Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: 72 cm.

Policromía: lleva el manto marrón oscuro y la capa y el velo blancos. Los cabellos son marrón oscuro para la Virgen y marrón claro para el Niño mientras que el cuerpo de éste, el rostro de la Virgen y las manos, son ocres claros con carnaciones para los rostros.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: sigue fielmente el modelo establecido por Gambino para la Virgen del Carmen del *convento del Carmen de*



*Arriba* en Santiago aunque en la imagen de *Frixe* la Virgen lleva velo. Por lo demás se copia la disposición de manto, capa y Niño y el trono con dos cabezas de querubines.

**Análisis estilístico:** la imagen se dispone muy frontal con ambos brazos bastante abiertos. La falda del hábito se ciñe a la cintura generando un abombamiento muy característico de la escultura del siglo XIX. De igual modo, la orla inferior de la falda se acampana y reposa sobre los pies generando pliegues redondeados. Los rostros inexpresivos, en este caso, de ojos muy grandes y desproporcionados, producto de la falta de habilidad del escultor.

## 8. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SANTO TIRSO DE BUITURÓN

Autor: desconocido.

Cronología: segunda mitad del siglo XIX.

Estilo: ecléctico.

Localización y procedencia: está pegada al muro sur de la nave principal.

### Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: 70 cm.

Policromía: el claro y espeso repinte que sufrió la pieza oculta la policromía original. El hábito es marrón oscuro con sobredorados, la capa blanca y los rostros de la Virgen y del Niño están ocultos bajo una densa capa de ocre muy claro. Está pésimamente repintada.

Conservación y restauración: en buen estado general aunque acusa un repinte que oculta los rostros de las dos imágenes, especialmente, y la policromía original de la pieza.

Iconografía: sigue el modelo de Gambino para el convento del *Carmen de Arriba de Santiago* con la misma disposición de hábito y capa, cayendo por la espalda simétricamente por detrás de los brazos, y también del Niño, que se vuelve al espectador sujetándose del cuello de su madre.

**Análisis estilístico:** los pliegues caen verticales y paralelos para arremolinarse en forma acampanada en los bajos de la falda.

Las formas redondeadas y lisas se contraponen con algunos quiebros. El escapulario se vuelve ligeramente como sometido a un fuerte viento, efecto que se copia de época barroca. Los rostros no se pueden analizar pues están ocultos bajo el repinte..



## 9. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

Autor: desconocido.

Cronología: circa 1924.

Estilo: ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la hornacina principal de la calle central, en el primer cuerpo del retablo de la Virgen del Carmen.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 87 cm.

**Policromía:** el hábito carmelita es marrón con sobredorados, la capa es blanca con una orla sobredorada que recorre su extremo y cubre la cabeza con velo negro. El niño lleva una túnica ocre clara también con orla sobredorada. Para los cabellos se utiliza marrón claro y para rostros y manos ocre claros.

**Conservación y restauración:** en buen estado general aunque se observan algunas pérdidas matéricas en el velo y hábito.

**Iconografía:** parte del modelo de Gambino para el *Convento del Carmen de Arriba* en Santiago



aunque con bastantes variaciones fruto de las adaptaciones a la época de realización. El niño va vestido y aparece ya frontal, como es habitual en el siglo XX, sujetando el escapulario. La Virgen lleva los cabellos sueltos y muy rectos cubiertos por un velo oscuro y la disposición de la capa es diferente. Aquí no se une sobre el pecho y cae sobre el brazo derecho y por detrás de él. En el lado izquierdo cae por detrás del antebrazo para volver sobre la túnica del hábito.

**Análisis estilístico:** la imagen debió ser hecha entre 1907 y 1924 ya que hay inventarios de esas fechas apareciendo citada en el primero y no en el segundo en el que, además, se señala que es nueva<sup>417</sup>.

Se trata de una imagen ecléctica que retoma algunos aspectos del pasado tales como la rodilla derecha doblada para simular movimiento, los paños arremolinados sobre los pies, el trono de nubes con querubines...pero todo ello se realiza ahora sin la plasticidad y organicidad del barroco. Los

---

<sup>417</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 143.

paños mayoritariamente verticales son de perfil redondeado y suaves excepto en la parte inferior donde tratan de aristarse de un modo efectista. Los rostros llegan a ser exageradamente idealizados con carnaciones y formas mórbidas, sin detalles anatómicos.

## 10. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** esta sobre la mesa del altar de la Virgen del Carmen.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 204 cm.

**Policromía:** lleva hábito marrón, capa y velo blancos con orlas sobredoradas que las recorren por el extremo. Los cabellos marrones oscuros para la Virgen



y el Niño y los rostros, manos y pies ocre claros.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** es una reinterpretación y adaptación del modelo de Gambino para el *Convento del Carmen de Arriba*. La imagen lleva hábito carmelita y capa blanca pero además aquí con velo blanco y una nueva disposición de la capa que se arremolina alrededor del brazo izquierdo para hacer de peana para el Niño. Éste ya no se agarra al cuello de su madre para poder así sujetar el escapulario, como en la imagen de la

portada del convento santiagués.

**Análisis estilístico:** la imagen retoma una disposición en el espacio que recuerda a modelos del barroco, estirando la Virgen la mano hacia fuera pero

con la mirada baja, perdida en sus pensamientos. Destacan sobre todo los paños dotados de gran movilidad y con efecto de paños mojados, muy pegados a la anatomía. Se combinan zonas muy suaves y redondeadas con otras que imitan los achaflanes y pliegues metálicos del pasado. Los rostros idealizados carecen de detalles anatómicos y expresividad.

## 11. VIRGEN DEL CARMEN IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la nave de la epístola, pegada al muro norte y procede del retablo mayor, donde estuvo situada según el inventario de 1888.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 73,5 cm.

**Policromía:** lleva hábito marrón oscuro y capa blanca por el interior y marrón claro en el exterior. El velo que le cubre la cabeza es blanco. Los cabellos marrón oscuro para la Virgen y marrón claro para el niño. Rostros y manos están policromados con ocre claro y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo de la Virgen del Carmen de la *portada del Convento del Carmen de Arriba* en Santiago, tradicionalmente atribuida a Gambino, pero en los últimos tiempos el profesor Otero Túnéz la relaciona con el círculo de Ferreiro<sup>418</sup>. La imagen de Ozón repite la disposición de la Virgen de pie doblando la pierna derecha, vestida con hábito carmelita, velo y manto, ya no capa, que se desliza bajo el brazo derecho y es recogido por la



<sup>418</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: "El Carmen de Arriba"..., p. 151.

mano izquierda, hecho que deja sólo a la vista la mitad inferior izquierda del hábito. El niño se suelta del cuello de la madre para mirar al fiel directamente y sujetarle el escapulario, aquí perdido, y aparece en esta imagen vestido frente al Niño de la imagen de la portada del Carmelo de Santiago.

**Análisis estilístico:** la imagen aparece citada por primera y única vez en la documentación en el inventario de 1888<sup>419</sup>.

La imagen dobla la pierna derecha que se trasluce bajo hábito y manto y, en ese lugar, los paños se redondean dibujando perfectamente la forma de la rodilla. En contraste, a su lado se disponen pliegues aristados e incluso en zig-zag, de mayor o menos profundidad, pero que generan dinamismo. En la orla inferior del hábito se arremolinan los paños sobre los pies imitando formas acartonadas pero cuyo perfil es redondeado. Los rostros de carnaciones muy poco detalladas muestran rasgos morbosos. Se busca una idealización de la belleza que roza casi lo “kitsch”

## 12. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 85 cm.

**Policromía:** lleva hábito marrón oscuro con



---

<sup>419</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 362.

sobredorados, velo blanco y manto ocre claro por el exterior y blanco en el interior. Para los cabellos se utilizan ocre claro en el caso del niño y marrón oscuro para la Virgen.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: sigue fielmente el modelo de la Virgen del Carmen que está en la *portada del Convento del Carmen de Arriba* en Santiago, realizada por algún escultor del círculo de Ferreiro, como señala Otero Túñez<sup>420</sup>. La Virgen lleva hábito carmelita, manto blanco cruzado por delante y velo; porta en la mano derecha un escapulario y en el brazo derecho lleva al Niño.

**Análisis estilístico:** la imagen repite formas barrocas hasta la saciedad en cuanto a disposición en el espacio, dispersión de fuerzas y pliegues. El hábito cae en pliegues verticales combinando formas redondeadas, aristadas, quebradas. La orla bajera del hábito se ondula exageradamente manteniendo la división en cinco partes que había puesto de moda Mateo de Prado. Los rostros tienden a la idealización aunque se mantienen elementos naturalistas como el mentón prominente, la nariz afilada y la boca pequeña.

### 13. VIRGEN DEL CARMEN

#### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 119 cm.

**Policromía:** el hábito es marrón oscuro con



<sup>420</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “El Carmen de Arriba”..., p. 151

sobredorados, el manto blanco con decoración similar y una orla en el borde inferior. El velo es blanco y los cabellos marrón oscuro. Para el rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el modelo de la Virgen del Carmen que esta en la *portada del Convento del Carmen de Arriba* en Santiago, en cuanto a la disposición de la imagen, vestimentas de hábito, manto que cruza por delante y velo cubriéndole la cabeza. Se observan algunas diferencias como es el gesto de sujetar el manto sobre el pecho, con un gran botón, y el Niño que esta ya prácticamente frontal, va vestido con telas y es sensiblemente más pequeño.

**Análisis estilístico:** la imagen dobla la pierna derecha y la adelanta generando sensación de movimiento al tiempo que adelanta la mano derecha y se abre en el espacio. Se copian así recetas barrocas al igual que el tipo de pliegues acartonados y achaflanados si bien son ahora ya de perfil bastante redondeado. Tanto en la cintura como en la orla inferior se dibujan exageradas formas acampanadas. Los rostros buscan la idealización de la belleza y se dotan de cierto sentimiento en la mirada concentrada y las cejas descendentes.

#### **14. VIRGEN DEL CARMEN**

##### **IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 92,5 cm.

**Policromía:** el manto es amarillo por el exterior y blanco por el interior, igual que el velo. Los cabellos de la Virgen son marrones oscuro y los del niño amarillos. Para los rostros y manos se utilizan ocre claros.



Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: es una adaptación al siglo XX del modelo de la Virgen del Carmen que está en la *portada del Convento del Carmen de Arriba* en Santiago. Se representa a la Virgen vestida con hábito carmelita y cubierta con manto que se desliza bajo el brazo derecho para cruzarse por delante. Desde allí va hasta el brazo izquierdo donde se arremolina a modo de peana para el Niño. Éste aparece ya vestido, de acuerdo con la época, y sostiene el escapulario a los fieles.

**Análisis estilístico:** los paños se dotan de gran movilidad y se conforman por medio de grandes pliegues fundamentalmente verticales y redondeadas. La orla del manto cae dibujando ondulaciones que han perdido organicidad y buscan una exacerbación del naturalismo. Son formas mórbidas y dúctiles que, partiendo del eclecticismo, buscan lograr un naturalismo exacerbado. Los rostros de carnaciones mórbidas sin apenas detalles anatómicos buscan la idealización de la belleza llegando a ser incluso “kitsch”.

## 15. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1958.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la capilla del evangelio de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 73 cm.

**Policromía:** lleva hábito marrón sobredorado y manto blanco con una orla dorada en el borde inferior. Las vestimentas del niño son rosas y para

rostro y manos se utilizan ocre y carnaciones.

Conservación y restauración: presenta importantes pérdidas de policromía en el hábito, especialmente en la parte inferior. También alguna pérdida de preparación.

Iconografía: es un modelo iconográfico que parte de la Virgen del Carmen de la *portada del Camelo* de Santiago con abundantes variaciones. La Virgen viste hábito marrón sobredorado y lleva sobre él un amplio manto que sirve además de velo y cubre todo el hábito hasta las rodillas, a modo de capa envuelta. En la mano derecha sostiene un escapulario y lleva al Niño en el brazo izquierdo, totalmente frontal, vestido con túnica y sujetando el escapulario que lleva en la mano.

**Análisis estilístico:** en 1958 se encarga un templete para la Virgen del Carmen para el que debió ser hecha esta imagen<sup>421</sup>. Los paños son muy dúctiles y blandos y combinan pliegues redondeados con otros aristados. La sensación de dinamismo y movilidad se acentúa con las ondulaciones que dibuja el manto en su caída. En los rostros las carnaciones mórbidas sin detalles anatómicos buscan la belleza exageradamente idealizada.

## 16. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DEL PORTO



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1850.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la calle central del Retablo de la Virgen del Carmen.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 95 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva hábito marrón sobredorado y manto blanco con una orla inferior

<sup>421</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 193.

dorada. A sus pies los dos santos llevan hábitos negros y manto blanco. Para los cabellos se utilizan marrones muy oscuros y ocre claros para los rostros y manos.

Conservación y restauración: el santo tiene el brazo izquierdo seccionado a la altura del codo y le falta el dedo pulgar de la mano derecha. La pieza completa tiene algunas pérdidas de preparación y policromía además de suciedad superficial.

Iconografía: sigue la iconografía “stockiana” que representa a la Virgen haciendo entrega del escapulario en este caso explícitamente a dos santos de su Orden. Sería la iconografía que sigue la *imagen anónima de las Huérfanas* en la que se representa a la Virgen con los brazos abiertos llevando una capa blanca, también abierta, bajo a la que cobija a Santa Teresa y Santa Catalina de Pazzi. Las diferencias, sin embargo, son palpables ya que, además de llevar Niño, en la imagen de Ponte do Porto se utiliza el modelo de la *portada del Carmelo de Santiago* para representar a la Virgen: hábito carmelita y sobre él un amplio manto que cruza desde el lado derecho por delante del cuerpo hasta llegar al brazo izquierdo, y no con la capa abierta como en las *Huérfanas*.

**Análisis estilístico:** el retablo en el que se encuentra la imagen fue realizado en 1850<sup>422</sup> y, en el inventario de 1905 se cita la imagen del Carmen como “nueva”<sup>423</sup>. Fue pintada en 1948<sup>424</sup>.

El grupo dibuja una composición triangular y cerrada conformada por el eje principal que es la Virgen y los dos puntos de la base son los santos carmelitas. Se prima un punto de vista múltiple. La Virgen presenta un ampuloso manto blanco que al cruzarse por delante muestra pliegues acartonados y redondeados que generan un intenso efecto dinámico. La falda del hábito remata en una forma acampanada especialmente intensa en la orla sobredorada que además reposa sobre los pies de la imagen. En cuanto a los santos arrodillados los pliegues de sus hábitos mantienen una verticalidad acusada con algún zig-zag de corte sobre las rodillas. Los mantos y

---

<sup>422</sup> Véase *Retablo de la Virgen del Carmen (antes de Ánimas)*. San Pedro de Ponte do Porto. Ramón Noya, p. 209 de este trabajo.

<sup>423</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M.: *Aportación documental...*, p. 407.

<sup>424</sup> IBIDEM, p. 414.

escapularios mantienen, en cambio, formas redondeadas y suaves. Los rostros de los cuatro presentan carnaciones poco detalladas, belleza idealizada pero algunos detalles anatómicos como los enormes ojos en grandes órbitas o los mechones de los cabellos de interesante tratamiento orgánico..

## 17. RELIEVE DE LA VIRGEN DEL CARMEN CON LAS ÁNIMAS IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** culmina el ático del retablo de las Ánimas.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.



**Policromía:** está repintada. El hábito es negro y la capa amarilla. Las ánimas están inmersas en una gran masa roja y son blancas.

**Conservación y restauración:** acusa varios repintes e importantes pérdidas matéricas y policromáticas.

**Iconografía:** la representación se corresponde con la iconografía que hace referencia a la aparición de la Virgen a Juan XXII, tal como recoge la *Bula Sabatina*, asegurando la intercesión por las ánimas del purgatorio<sup>425</sup>. La representación aquí se basa precisamente en ese papel intercesor ya que la Virgen, vestida con hábito carmelita y capa, estira las manos y coge a las ánimas que están ardiendo en el purgatorio. Ésta es una iconografía muy poco extendida y es el único ejemplo en el arciprestazgo.

**Análisis estilístico:** la túnica se ciñe a la cintura a partir de la cual descende un haz de pliegues verticales de más o menos profundidad mientras el manto se abre sobre los hombros de la Virgen volviéndose los extremos sobre ellos

---

<sup>425</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “Vírgenes aparecidas...”, *Compostellanus*, III, 1958, p.185.

misimos con suavidad. El rostro de realización tosca muestra rasgos idealizados remarcándose las carnaciones y los grandes ojos en órbitas remarcadas.

## 18. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** Rivas.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la hornacina principal de la calle central del retablo de la Virgen del Carmen.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 201 cm.

**Policromía:** lleva hábito marrón con sobredorados.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el modelo responde a la iconografía que hace referencia el patronato de la Virgen del Carmen sobre la Marina. En ella se representa a la Virgen salvando con la mano derecha a unos marineros de entre el oleaje del mar, mientras lleva en el brazo izquierdo al Niño.

**Análisis estilístico:** por la factura la identificamos con el taller de Rivas en Santiago<sup>426</sup>. Es una imagen de canon esbelto con vestidos de paños amplios y blandos no están exentos de efectos lumínicos. Los pliegues redondeados y muy suaves se adaptan a la anatomía, especialmente en la pierna de la Virgen que se adelanta elevándose ligeramente y también en el brazo derecho. Generan movilidad y dinamismo con cortes paralelos combinados con grandes pliegues de perfil redondeado. Se mezclan eclecticismo y naturalismo exacerbado también en los rostros ovalados de facciones idealizadas y modelado dúctil con suaves carnaciones y ausencia de detalles anatómicos.



<sup>426</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *El arte del finisterre gallego...*, p. 129-130.

## 19. VIRGEN DEL CARMEN

### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 175 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva hábito marrón y capa blanca, el niño túnica gris y dorada. Los marineros llevan traje de aguas marrón y el mar está pintado de gris azulado.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el modelo responde a la iconografía de la Virgen del Carmen como patrona de la Marina. Se representa a la Virgen salvando a unos marineros de las aguas del mar, mientras lleva en el brazo izquierdo al Niño.

**Análisis estilístico:** la imagen aparece reflejada en el inventario de 1958<sup>427</sup> pero nada se dice de ella en el inventario anterior de 1930 por lo que tuvo que ser realizada entre estas dos fechas. Los paños se dotan de gran movilidad y dinamismo con pliegues redondeados y de formas muy suaves y mórvidas. Se repiten superposiciones de telas que se depositan muy suavemente bien sobre los pies, bien sobre la rodilla de la Virgen que además se vislumbra bajo el manto. Los rostros se idealizan llegando incluso a rozar lo “kistch”.



<sup>427</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 71-72.

## **B. II. a) 3. VIRGEN DEL ROSARIO**

La devoción a la Virgen del Rosario procede, fundamentalmente, de la Orden dominica que defiende la aparición de la Virgen a Santo Domingo alrededor de 1213 en Albi a quien le hace entrega del rosario, “corona de rosas de Nuestra Señora”<sup>428</sup>, incitado a recitarlo “en honor de los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos de su vida”<sup>429</sup>. Se le atribuyen al Rosario victorias contra la herejía aunque se demostró después que el rosario fue invención de un santo bretón dominico llamado Alain de la Roche hacia finales del siglo XV<sup>430</sup>. Su culto se extendió rápidamente a partir de la instauración de la su fiesta en 1572 por el Papa Pío V.

En Galicia, la advocación de Nuestra Señora del Rosario fue de gran importancia y sus cofradías muy abundantes, especialmente en Nemancos, tal como ha estudiado González Lopo<sup>431</sup>.

Trens cita las tres iconografías de las que se conservan imágenes en Nemancos como Virgen con rosario, Virgen de Cofradía (haciendo entrega del rosario bien a santo Domingo solo, bien acompañado de santa Catalina) y Virgen del Rosario con las Ánimas del Purgatorio, tema éste escasamente representado en escultura<sup>432</sup>. De la Virgen de Cofradía dice que tiene como objetivo “*inculcar la institución sobrenatural de la devoción al Santo Rosario*”<sup>433</sup>.

Únicamente hay cinco parroquias de Nemancos que no tienen imagen del Rosario: *La O*, *Villastose*, *Xaviña*, *Carantoña* y *Frixe*. En algunas de las restantes hay incluso dos imágenes como es el caso de *Ozón* y *Ponte do Porto*.

---

<sup>428</sup> REAU L.: *Iconografía del arte cristiano*., tomo 1, vol.2, p. 129.

<sup>429</sup> MÂLE, Y.: *L'Art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, p. 455-456.

<sup>430</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*., tomo 1, vol. 2, p. 130.

<sup>431</sup> Sobre el tema de las cofradías y en concreto de las del Rosario, véanse las obras de GONZÁLEZ LOPO, D. L.: *La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740: el arzobispado de Santiago*, *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 5, 1996, pp. 157-182. Idem: “Las devociones religiosas en la Galicia Moderna (siglos XVI-XVIII)”, *Galicia Terra Única. Galicia Renace*, Santiago, 1997, p. 290-303.

<sup>432</sup> TRENS, M.: *María*..., p. 312-320.

<sup>433</sup> IBIDEM, p.312.

Para establecer los modelos iconográficos de esta advocación en Nemancos, partimos del estudio que realizó López Vázquez en 1999<sup>434</sup> en el que analiza la evolución iconográfica de la advocación en Galicia.

La imagen más antigua que se conserva en el arciprestazgo data del siglo XVI y está en la iglesia de *San Cristóbal de Nemiña*. En realidad no parece que fuese una imagen del Rosario en origen, sino que se trata de una Virgen con su hijo a la que se le colgó un rosario del cuello para que funcionase como tal. La existencia de esta suplantación ya era señalada por Otero Túñez<sup>435</sup> y está documentada como habitual antes del siglo XVII<sup>436</sup>.

Distinguiremos dos grupos dentro de esta iconografía: las imágenes de la Virgen del Rosario con el Niño en brazos y las imágenes de la Virgen del Rosario haciendo entrega del rosario a santos dominicos.

Comenzando por las imágenes de la Virgen sola, el primer modelo iconográfico parte de las recetas de Mateo de Prado, observadas en imágenes de la Virgen del Rosario del siglo XVII y principios del XVIII, ya que de él no se conserva pieza alguna de esta advocación. La imagen de *San Pedro de Leis* (principios del siglo XVIII), estaría a caballo entre la imagen de *Santa María de Ardaña la* y la del *Divino Salvador de Hervecedelo*. La imagen de *Moraime* (finales del siglo XVII- principios del siglo XVIII) presenta el tipo físico de la Virgen y la disposición de los paños en estrecha relación con la imagen de *San Julián de Pereiriña* y, en cuanto al Niño, está más en relación con Castro Canseco en la imagen para *Santo Domingo de Ourense*. Finalmente, las imágenes de *San Fiz de Caberta* (circa 1726) y de *San Pedro de Coucieiro* (segundo cuarto del siglo XVIII) presentan similitudes con las de *San Pedro de Ardemil* y *Santa María de Ribadeume*, respectivamente, aunque las recetas evolucionan según avanza el siglo XVIII.

---

<sup>434</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Tipologías de la Virgen del Rosario en el Arte Gallego”, *V Semana Mariana en Compostela, 4-9 de octubre de 1999*, Real y Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, Xunta de Galicia, 1999, p. 112.

<sup>435</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “Vírgenes aparecidas...”, p.179.

<sup>436</sup> González Lopo facilitaba a López Vázquez datos, entonces inéditos, de un caso similar en el que el vicario del convento de Santo Domingo de Tui fundaba una cofradía del Rosario y, como no tenían una imagen de ella, colgaba un rosario del cuello de una Virgen preexistente en la iglesia. LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “Tipologías de la Virgen del Rosario...”, p. 112.



El segundo modelo iconográfico parte de la imagen de la *Virgen del Rosario de Sigrás* realizada por José Ferreiro en 1771<sup>437</sup> caracterizada por la disposición del manto, la pierna exonerada y el tipo físico del Niño. Siguen este modelo las imágenes de *San Juan de Bardullas* (finales del siglo XVIII- principios del siglo XIX) que también relacionamos con la imagen de *Loxo* del mismo taller, *San Tirso de Buiturón*, (segunda mitad del siglo XIX) desgraciadamente malograda por el último repinte sufrido, y la imagen de vestir de *San Jorge de Camariñas* en su rostro.

A partir de ahí nos introducimos en los modelos del siglo XIX como el de Vicente Portela en *San Martín de Cabanas* que se copia en la imagen de la *capilla de Suxo de San Martín de Ozón* (segunda mitad del siglo XIX) con la túnica tipo capa, aunque el Niño sigue postulados ya del siglo XX. De otra imagen de Portela, la de *Villestro* (1816), se toman elementos en la imagen de *Santa María de Morquintián* (segundo tercio del siglo XIX), si bien el Niño es muy similar a los de Rodeiro. Precisamente de algún autor del círculo de Rodeiro es la imagen del *Divino Salvador de Camelle* (segundo tercio del siglo XIX) que recuerda a la imagen de la mano del maestro para *San Martín de Oca* con la misma disposición de la túnica, el ceñido extremo del cinturón y la forma acampanada del faldón de la túnica. Finalmente, la imagen de *San Martín de Touriñán* (finales del siglo XIX- principios del siglo XX, sigue el modelo de la imagen de *Santa M<sup>a</sup> Novela* de López Pedre con una disposición del manto que difiere de esta únicamente en que aquí cubre la cabeza.

Hay varias imágenes de vestir del siglo XIX que no relacionamos con ningún modelo iconográfico concreto que son las de *San Cristóbal de Carnés*, *San Pedro de Ponte do Porto* y *Santa María de Muxía* todas ellas del segundo tercio del siglo XX.

Finalmente, hay tres grupos iconográficos que representan a la Virgen haciendo entrega del rosario a santos dominicos. Una de las piezas es un relieve de *Ponte do Porto* atribuido a José Ferreiro (1775) en el que la Virgen se aparece a santo Domingo sentada sobre un trono de nubes. Las otras dos de

---

<sup>437</sup> La imagen está datada por CARDESO LIÑARES, J.: *Luces y sombras del Arte...*, pp. 165-168 y su autoría relacionada más con Ferreiro que con Gambino, por OTERO TÚÑEZ, R.: "Santa María en la escultura de una cofradía compostelana" en *I Semana Mariana en Compostela*, Real y Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, Santiago, 1995, p. 115.

*Ponte do Porto* (último cuarto del siglo XVIII) y *Ozón* (1893) siguen el mismo esquema con la Virgen mirando a los santos y extendiendo la mano derecha con el rosario para acercárselo.

<b>VIRGEN DEL ROSARIO</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Cristóbal de Nemiña	Siglo XVI. Renacimiento	Desconocido
San Pedro de Leis	Principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Julián de Moraime	Finales del siglo XVII- principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Fiz de Caberta	Circa 1726. Barroco	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Segundo cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Juan de Bardullas	Finales del siglo XVIII- principios del siglo XIX. Barroco-neoclásico	Desconocido
San Tirso de Buiturón	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
Capilla de Suxo (San Martín de Ozón)	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Morquintán	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Touriñán	Finales del siglo XIX-principios del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Cristóbal de Carnés	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Muxía	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto (Relieve)	1775. Neoclásico	Atribuida a Ferreiro. Policromía: Juan Bernardo del Río
San Pedro de Ponte do Porto	1775-1776. Neoclásico	Desconocido
San Martín de Ozón	1893. Ecléctico	Desconocido

## 1. VIRGEN DEL ROSARIO

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** siglo XVI.

**Estilo:** renacentista.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 69 cm.

**Policromía:** se utiliza rojo para la túnica y azul para el manto llevando ambos sobredorados en

las orlas inferiores. Para los rostros y cabello se utilizan ocre y carnaciones

**Conservación y restauración:** presenta alguna pequeña pérdida matérica y policromática y abundante suciedad superficial.

**Iconografía:** es una imagen de la Virgen con Niño a la que se le cuelga un rosario del cuello alterando así su iconografía original (obsérvese que la



imagen no hace ademán alguno de llevar el rosario en la mano) y pasando a ser, desde ese momento, imagen del Rosario.

**Análisis estilístico:** la imagen aparece en disposición frontal mostrando cierto hieratismo y sin que haya relación entre madre e hijo. Los pliegues redondeados muestran la anatomía subyacente y reposan sobre a ambos pies formando una orla ondulante en la parte inferior de la túnica. El manto arranca de debajo del brazo derecho para cruzarse por delante y llegar hasta el brazo izquierdo formando pliegues en forma de “v” de perfil redondeado. El rostro de la Virgen es simétrico dividiéndose el cabello en la mitad coincidiendo la división con nariz y mentón.

## 2. VIRGEN DEL ROSARIO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** principios del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor de la iglesia sobre una peana del lado del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 84 cm.

**Policromía:** lleva túnica roja y manto azul, a ambos lados, sobredorados con motivos florales. Para el rostro, manos y cabellos se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque acusa suciedad superficial y perdió el rosario.

**Iconografía:** El tipo iconográfico partiría de modelos iconográficos relacionados con Mateo de Prado pero reinterpretados con algunas variantes. En concreto la imagen que nos ocupa estaría a camino entre la Virgen del Rosario de *Santa María de Ardañá* y la del *Divino Salvador de Hervecedelo*. En



primer lugar el manto se voltea sobre el hombro izquierdo pero no lleva cabo volante sino que cae recto por el costado de la Virgen, perdiéndose así el movimiento y dinamismo de los paños de Prado; este mismo manto es el que hace de velo de la Virgen a pesar de que no se pierde la idea del propio velo pues conserva un paño alrededor del cuello. El niño, perpendicular a la Virgen, va girando en busca de la mirada de su madre que, sin embargo mira al frente. Finalmente la peana donde se asienta la imagen se simplifica a un solo querubín sobre nubes tal como será característico a partir del segundo tercio del siglo XVIII<sup>438</sup>.

**Análisis estilístico:** la imagen presenta una ligera curvatura a la derecha y presenta una incipiente dispersión de fuerzas. Los pliegues conjugan formas redondeadas con formas aristadas pero muy dinámicas y con diagonales compositivas como la del manto que se cruza por delante de la imagen o los pliegues del faldón de la túnica que además generan un gran pictoricismo y dinamismo. El rostro es estereotipado, redondeado y de ojos grandes que no muestran expresividad alguna y sí ciertas deficiencias en su realización.

### 3. VIRGEN DEL ROSARIO IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** finales del siglo XVII - principios del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la nave de la epístola.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 128 cm.

**Policromía:** la Virgen lleva túnica marrón, el



<sup>438</sup> Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Tipologías de la Virgen del Rosario...”, p.117-118.

manto azul y velo blanco. Para el cuerpo del Niño, rostro de la Virgen y manos se utilizan ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** hay una estrecha relación entre esta imagen y la Virgen del Rosario de *San Julián de Pereiriña* (1795)<sup>439</sup>, del círculo de Mateo de Prado, ya que tiene una similar disposición de paños, aunque de tratamiento diferente. El faldón de la túnica se trabaja con amplios paños y un manto que se voltea ostensible y ampulosamente sobre el brazo izquierdo, sirviendo de apoyo además para el Niño. El tipo físico de la Virgen es similar a aquel: rostro alargado, cabello largo aunque aquí no se muestra el rizo sobre el velo, etc. En cambio, el Niño responde mejor a la tipología de la Virgen del Rosario de Castro Canseco para *Santo Domingo de Ourense*: completamente desnudo, casi frontal pero como resbalando del brazo de su madre pero aquí porta la bola del mundo.

**Análisis estilístico:** en el tratamiento de los paños la imagen recoge influencias de la técnica de Mateo de Prado, sobre todo en el tratamiento de los paños muy dinámico y plástico, con pliegues aristados, quebrados y achaflanados que generan claroscuros. El manto se dispone con dinamismo exacerbado causado por los pliegues muy aristados y angulosos volteándose ampulosamente sobre el brazo izquierdo. El rostro de cara redondeada y estereotipado recuerda a los rostros del maestro Prado.

#### **4. VIRGEN DEL ROSARIO**

##### **IGLESIA DE SAN FIZ DE CABERTA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor de la iglesia, en la calle del evangelio del primer cuerpo.

**Ficha técnica**

---

<sup>439</sup> Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Tipologías de la Virgen del Rosario...”, p. 118.

Material: madera policromada.

Medidas: 93 cm.

Policromía: la Virgen lleva túnica amarilla, velo blanco y manto azul. Los cabellos de Virgen y niño son amarillos también y, para el rostro, manos y cuerpo del niño se utilizan ocres claros y carnaciones.

Conservación y restauración: presenta algunas pérdidas matéricas en forma de hendiduras sobre el hombro derecho y en la muñeca de la mano izquierda.



También observamos importantes pérdidas policromáticas y una suciedad superficial acusada. Necesita ser restaurada.

Iconografía: sigue un modelo iconográfico que parte de las recetas de Mateo de Prado tal como vemos en la imagen de *San Pedro de Ardemil* aunque con modificaciones. La imagen tuerce el manto sobre el brazo izquierdo mientras que discurre bajo el derecho con ampulosidad y estrechando su anchura con lo que se enfatiza la diagonal. Lleva velo pero ya sin mechón de cabello sobre él y el Niño en el brazo izquierdo. Éste

lleva la bola del mundo como atributo, va desnudo y perpendicular a su madre, mirándola y buscando el contacto con ella<sup>440</sup>.

**Análisis estilístico:** la pieza pertenece al retablo mayor de la iglesia, realizado en el primer tercio del siglo XVIII<sup>441</sup> (sabemos que fue pintado en 1726) y es coetánea a él.

La imagen presenta un punto de vista frontal y una clara dispersión de fuerzas y movimientos barrocos. Los pliegues son aristados e incluso metálicos, como observamos sobre el pie que se adelanta, y dibujan diagonales tanto en la túnica como en el manto lo que genera un intenso dinamismo. En el faldón de la túnica se observa cierta división en partes aunque no muy clara: el pie que se adelanta, el que retrocede y los extremos

<sup>440</sup> Véase LOPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Tipologías de la Virgen del Rosario...”, p.116.

<sup>441</sup> Véase *Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Fiz de Caberta en Muxía*, p. 84.

laterales. Este efecto de movimiento en las telas provoca claroscuros al igual que los pliegues del manto volante bajo el brazo derecho. En cuanto al rostro muestra facciones naturalistas, con cierta carga psicológica y expresividad acusada por la ligera curvatura de la cabeza de la Virgen hacia el Niño.

## 5. VIRGEN DEL ROSARIO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 95 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto azul con sobredorados en las orlas inferiores de las dos prendas. Para los rostros de la Virgen y de los querubines así como para las manos se utilizan

ocres y carnaciones. Las nubes de la tarja de querubines son gris plata

**Conservación y restauración:** tiene algunas faltas de policromía pero sobre todo cabe destacar la pérdida del Niño que debía llevar sobre el brazo izquierdo así como del rosario que portaría en la derecha.

**Iconografía:** el tipo iconográfico responde a las recetas derivadas de Mateo de Prado degeneradas ya en el siglo XVIII. La imagen es muy similar a la *Virgen del Rosario de Santa María de Ribadeume*<sup>442</sup>. Lleva túnica y, sobre ella, el manto que se voltea sobre el brazo izquierdo enrollándose en él y colgando el cabo volante. En el lado derecho discurre bajo el brazo aristándose en la parte superior y cayendo en pliegues dobladas el resto. En este ejemplo el manto se superpone al velo y pervive el rasgo arcaizante de conservar mechones de cabello sobre el velo. Aunque la imagen perdió el Niño,



<sup>442</sup> Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Tipologías de la Virgen del Rosario...”, p. 116.



suponemos que iría sentado sobre el brazo izquierdo mientras en la mano derecha extendida hacia adelante llevaría el rosario.

**Análisis estilístico:** la pieza es sobre todo muy dinámica sobre todo por la disposición del manto que envuelve la túnica dibujando una amplia diagonal ascendente, con pliegues muy aristados y pictóricos pero también por la orla inferior de la túnica en la que se observa una división en cinco partes, derivada de Mateo de Prado: un gran pliegue central que avanza y dos a cada lado. El tratamiento de los pliegues conjuga formas aristadas e incluso acartonados con algunos metálicos, utilizados sobre todo éstos para generar una ondulación en el cabo izquierdo del manto que cae en perpendicular. En cuanto al rostro es de facciones naturalistas con cierta carga psicológica pero con concentración en la serenidad.

## **6. VIRGEN DEL ROSARIO**

### **IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** finales del siglo XVIII- principios del siglo XIX.

**Estilo:** barroco - neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 78 cm.

**Policromía:** la túnica es roja y el manto azul con sobredorados en las orlas inferiores de ambos. Los cabellos de la Virgen, el Niño y los querubines son marrones y los rostros, manos y cuerpo del Niño se policroman con ocre claros y carnaciones. Las nubes de la tarja de los querubines son gris plata. Fue repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.



Iconografía: el modelo del que parte la imagen es la *Virgen del Rosario de Sigrás* realizada por Ferreiro (1771), pero quizás más de la Virgen del Rosario de *Loxo*, del mismo taller. Como en aquella imagen se dispone sobre un trono de nubes con tres cabezas de querubines dinámicamente dispuestas. A partir de ahí se eleva una imagen de canon largo en la que el manto hace ademán de enrollarse en ambos brazos quedando volante sobre el derecho y cayendo en paralelo en el izquierdo después de sujetarse en el antebrazo. El velo desaparece aquí para convertirse en un paño anular cruzado por delante del pecho, elemento totalmente arcaizante. Se intenta lograr el efecto de una ligera curvatura en el cuerpo de la Virgen, subrayado por la divergencia de las miradas de su hijo y de ella, y también la disposición de la pierna adelantada y flexionada, sin lograrse en ambos casos una consecución convincente.

El Niño gira hacia el espectador mientras deja atrás la mano derecha que busca el cuello de la madre para sujetarse con ciertas dificultades.

**Análisis estilístico:** los pliegues buscan crear un efecto muy dinámico y pictórico sobre todo a partir del tratamiento de pliegues muy aristados e incluso acartonadas de la parte izquierda del faldón de la túnica. En contraposición a éstas, observamos zonas lisas y redondeadas sobre la rodilla adelantada y en la cara interna del manto, así como pliegues metálicos en la orla inferior de la túnica. La tendencia a la verticalidad de los plegamientos se interrumpe con quiebros bruscos y pequeñas diagonales.

En cuanto al rostro expresa una serenidad dibujada por una boca pequeña, órbitas oculares remarcadas que dan continuidad a la nariz y un rostro ovalado.

## **7. VIRGEN DEL ROSARIO**

### **IGLESIA DE SAN TIRSO DE BUITURÓN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

## Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: 55 cm.

Policromía: sufrió un importante y espeso repinte que impide saber cuál era su policromía original, además de ocultar completamente la factura de la pieza. En la actualidad la túnica es marrón oscuro y el manto azul, las dos prendas con sobredorados en las orlas inferiores. El cuerpo del Niño y rostro y manos de la Virgen se pintan de ocre muy claros. Los labios de rojo y las cejas de marrón oscuro

Conservación y restauración: en buen estado aún que sufrió un repinte muy denso que oculta la propia escultura.

Iconografía: la imagen parte del modelo iconográfico de la *Virgen del Rosario de Sigrás* realizada por Ferreiro (1771) aunque se trata de una deficiente reinterpretación. En cuanto a la disposición en el espacio se repite la exoneración de una pierna mientras la otra se



adelanta flexionándose, lo que genera una ligera curvatura acentuada por la leve inclinación de la cabeza de la Virgen en dirección opuesta a la del niño. Efectivamente el manto se voltea sobre ambos antebrazos, como en Sigrás, aunque aquí el recorrido de los cabos volantes sea mucho más corto y los pliegues muy simplificados. El paño de cabeza desaparece igual que el trono de nubes con querubines pero el niño mantiene la misma disposición, asido al cuello de la madre con la mano derecha mientras gira por completo buscando al espectador.

**Análisis estilístico:** nada podemos decir sobre el tratamiento de los rostros de Madre y niño ya que están ocultos bajo un denso repinte. En cuanto a los pliegues son predominantemente verticales aunque, en algunos momentos, dibujen alguna pequeña diagonal. Se alternan paños acartonados, zonas cóncavas y convexas, tubulares e incluso pliegues metálicos en la parte

derecha inferior que se contraponen a zonas planas y redondeadas coincidiendo con la rodilla de la pierna que se adelanta.

## 8. VIRGEN DEL ROSARIO PROCESIONAL IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.



**Medidas:** s.m.

**Policromía:** los rostros y manos se pintan de ocre con una importante capa de barniz y marrón claro para el cabello del Niño.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** las ropas reales de la imagen imitan el modelo habitual de vestimenta de una imagen de bulto redondo de la Virgen del Rosario llevando túnica y sobre ella un manto que cae en perpendicular a ambos lados. El Niño repite el giro

hacia el espectador asiéndose con la mano derecha a su madre -que permanece totalmente hierática- tal como vimos en la imagen de *Sigrás* realizada por Ferreiro (1771).

**Análisis estilístico:** el rostro de la Virgen muestra una concentración que casi cae en la inexpresividad a pesar de que observamos la individualización de alguna de las partes del rostro, el tratamiento de las cuales recuerda a Rodeiro en cuanto al rostro ovalado, nariz recto, barbilla prominente y labios cerrados pechados en una boca muy pequeña.

## 9. VIRGEN DEL ROSARIO

### CAPILLA DE SUXO. IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** la túnica es blanca y el manto azul claro con sobredorados a ambas prendas en la orla inferior. Para rostro, manos y cuerpo del Niño se utilizan ocre y carnaciones. Fue repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se trata de un modelo iconográfico caracterizado por el tipo de manto que cae sobre una larga túnica a ambos lados del cuerpo, recto y prácticamente liso, cubriendo los hombros e incluso los brazos. Conocemos algunas piezas también del siglo XIX que repiten la idea de utilizar un manto tipo capa que cae recta, como la Virgen del Rosario de *San Miguel de Cabanas* de Vicente Portela, aunque en este caso que nos ocupa la organicidad del manto es nula. En cuanto al Niño se presenta completamente frontal, ya casi como en el siglo XX, pero de pie sobre la mano izquierda de la madre y sujeto por la derecha, lo que obliga, dado el tamaño del Niño, a situar la mano izquierda de la Virgen muy por debajo de la cintura, en una disposición inverosímil.

**Análisis estilístico:** es una imagen muy popular y rudimentaria lo que hace que sea muy sencilla su realización. De canon muy alargado, se trabajan escasamente los pliegues en los que únicamente se remarca la verticalidad por medio de incisiones perpendiculares en la túnica. El manto es casi completamente liso remarcándose únicamente el contorno del mismo que se



abre para dejar ver la túnica. Los rostros siguen una idealización de las formas con acentuada morbosidad sobre todo en el cuerpo del Niño.

En los pliegues, la mayor parte verticales, se observan algunas diagonales en el manto, zonas planas y redondeadas sobre la rodilla derecha y pliegues tubulares también en el manto que cae vertical; en la orla inferior de la túnica se disponen varias ondulaciones precedidas por un haz de incisiones más o menos profundas. Esta variedad de pliegues se ciñe al cuerpo adaptándose a él perfectamente.

Los rostros muestran ciertos rasgos de individualización: nariz prolongada a las órbitas de los ojos y barbilla ligeramente marcada en la Virgen, grandes ojos con las órbitas bien remarcadas y boca pequeña en el Niño.

## **10. VIRGEN DEL ROSARIO IGLESIA DE DIVINO SALVADOR DE CAMELLE**

**Autor:** círculo de Rodeiro.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor, en la calle de la epístola del primer cuerpo.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** la túnica está pintada con ocre claro y sobredorados. El manto es azul intenso en el exterior y más claro en el interior. Los cabellos de Virgen y Niño son marrones claro y para los rostros y manos se utilizan ocre claro y carnaciones. Fue repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** la pieza sigue el modelo iconográfico establecido por Francisco Rodeiro, tal como podemos ver por ejemplo en la imagen de la Virgen del



Rosario de *San Martín de Oca*. El manto se dispone a modo de capa cayendo a ambos lados perpendicularmente y dejando ver por completo la túnica fuertemente ceñida a la cintura. El Niño va vestido y en una disposición de medio lado.

**Análisis estilístico:** la imagen es deudora de las recetas de Rodeiro<sup>443</sup> tales como el extremo ceñimiento de la túnica a la cintura que ocasiona un abombamiento considerable en las caderas, la disposición de una pierna que se adelanta flexionándose y dejando que trasluzca la rodilla en las telas y el detalle del cabello dividido con una raya a la mitad que deja ver el lóbulo de una oreja. En cuanto a los pliegues, repiten formas características del siglo XIX tales como el acampanamiento de la orla inferior de la túnica o la amplia variedad de tipos de pliegues -verticales, diagonales, planos, aristados y cóncavos- que, combinados, generan un intenso efecto dinámico y pictórico.

## 11. VIRGEN DEL ROSARIO

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MORQUINTIÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 104 cm.

**Policromía:** la túnica es roja y el manto azul oscuro, ambas prendas llevan sobredorados en la orla inferior, y el velo es blanco. Para rostros, manos, cuerpo del Niño y cabezas de querubín se utilizan ocre y carnaciones mientras que los cabellos son marrón oscuro. Las nubes de la tarja de querubines son gris plata. Fue repintada.



<sup>443</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “El arte contemporáneo” en *Galicia. Arte*, Ed. Hércules, A Coruña, 1993, t. XV, p. 185.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: la imagen recuerda en ciertos aspectos a la Virgen del Rosario de *Villestro* realizada por Vicente Portela (1816) aunque con algunas diferencias. La peana sobre la que se apoyan ambas es un trono de nubes con cabezas de querubines afrontados, efecto que en la pieza de *Morquintían* no se logró por completo. El manto se voltea sobre el brazo derecho y permanece colgado ampliamente sobre él, elemento similar a *Villestro* pero en el brazo izquierdo la resolución cambia por completo ya que cinta el brazo por debajo y se sujeta bien pegado al cuerpo de la Virgen con la presión del cuerpo del Niño. De este modo, la túnica queda oculta casi por completo. En cuanto al velo, que en *Villestro* se cruzaba por delante, sigue la disposición tradicional de cubrir la cabeza y anudarse bajo el cuello. La disposición del Niño también es bastante similar, tratando de girarse en una postura muy forzada, extendiendo el brazo izquierdo hacia adelante y dejando el derecho retrasado para agarrarse a su Madre, disposición que está muy en la línea de los niños de Rodeiro.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra un barroquismo exagerado tanto en la dispersión de fuerzas que persigue como en el tratamiento de los ampulosos pliegues, muy dinámicos con el empleo de pliegues aristados, formas redondeadas y lisas, bien pegadas al cuerpo en algunas zonas pero con una densidad de tela en otras, como en la orla inferior de la túnica que se arremolina sobre los pies. El dinamismo exacerbado de las ropas contrasta con la serenidad de los rostros en los que se aprecia algún rasgo naturalista - boca pequeña, órbitas de los ojos remarcadas,...- y sobre todo un elemento característico de Rodeiro: el lóbulo que el cabello deja a la vista.

## 12. VIRGEN DEL ROSARIO

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** finales del siglo XIX - principios del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.



**Localización y procedencia:** en el retablo mayor, en la calle de la epístola.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 86,5 cm.

**Policromía:** la túnica de la Virgen es rosa y el manto azul, ambos con los bordes inferiores marrones, imitando un sobredorado así como en la túnica verde del Niño. Para los rostros, manos y pies se utilizan ocre y carnaciones y los cabellos son marrones. Las nubes de la tarja de querubines son gris plata. Fue repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el modelo iconográfico que se está tomando en esta imagen es el de López Pedre en su Virgen del Rosario de *Santa María Novela*, si bien aquí la realización nada tiene que ver con aquella. La Virgen se viste con túnica sobre la que se dispone un amplio manto que le cubre la cabeza (elemento éste



que difiere de la pieza de *Novela*) y cinta el brazo derecho para cruzarse por delante, muy ceñido al cuerpo, hasta llegar al brazo izquierdo. Allí se une con el cabo del lado izquierdo enrollado en el brazo fundiéndose ambos y ocultando también la mano izquierda. La imagen se dispone sobre un trono de nubes con cabezas de querubines asimétricamente dispuestos.

Finalmente, el Niño se afronta al espectador, vestido, superponiendo los pies uno sobre otro y abriendo las manos buscando ese simbolismo de la redención, aunque aquí las manos quedan con las palmas vueltas hacia arriba

**Análisis estilístico:** es una pieza de canon alargado, eminentemente vertical, con tratamiento en los paños de gran movilidad, pliegues verticales y redondeados, diagonales, repetidas ondulaciones en los extremos del manto lo que genera un importante efecto dinámico y pictórico. Las telas se ciñen al cuerpo envolviéndolo pero sin permitir que se vea la anatomía subyacente. Los rostros, repintados, se caracterizan por efectos pastosos y lumínicos e idealización de las formas.

### 13. VIRGEN DEL ROSARIO PROCESIONAL IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.



**Localización y procedencia:** se sitúa en la calle del evangelio del retablo de la Virgen del Carmen y procede del Retablo de la Virgen del Rosario, tal como aparece recogido en el inventario de 1924.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** los rostros y las manos se pintan de ocre claro y carnaciones. La tarja con los

querubines también y además van entre nubes de color gris plata

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** repite el modelo iconográfico habitual de la Virgen del Rosario con las vestimentas habituales reproducidas en tela, túnica y manto. Lleva como atributos el rosario en la mano derecha que extiende hacia adelante y el niño en el brazo izquierdo que abre los brazos en señal de cruz y superpone los pies uno sobre otro, tal como repite la tipología a partir de finales del siglo XIX. La imagen se dispone sobre un trono de nubes con un par de querubines.

**Análisis estilístico:** ambos rostros expresan serenidad y recogimiento con formas idealizadas y mórbidas. El Niño extiende su mano derecha hasta tocar la derecha de la su madre, en gesto cariñoso.

#### 14. VIRGEN DEL ROSARIO PROCESIONAL IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la sacristía de la iglesia.

##### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada y tela.

**Medidas:** 77 cm.

**Policromía:** las manos y el rostro se policroman con ocre claro y carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en mal estado con una importante suciedad superficial en la parte escultórica y mucho más agravada en las vestimentas. Le falta el niño.

**Iconografía:** lleva un vestido a modo de túnica y va cubierta por un manto que parte de la cabeza para caer en vertical hasta los pies, haciendo así también las veces de velo. Lleva



como atributo el rosario en la mano derecha y debía llevar también el niño en la izquierda, hoy perdido.

**Análisis estilístico:** ya que le falta el Niño podemos hablar tan solo del tratamiento del rostro de la Virgen en el que destaca una expresión apacible subrayada por las carnaciones que aún conserva y los rasgos que se vienen repitiendo en la imaginería del siglo XIX como son boca pequeña, mentón prominente y nariz que se prolonga en las órbitas de los ojos.

## 15. VIRGEN DEL ROSARIO PROCESIONAL IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1873.



**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el retablo del Rosario.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada y tela.

**Medidas:** 137 cm.

**Policromía:** los rostros y las manos aparecen pintados con ocre claro y carnaciones. Es una imagen de vestir.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el modelo iconográfico en las vestimentas de tela imita a los modelos más frecuentes de Vírgenes del Rosario con túnica

y sobre ella un manto. En este caso lleva otro paño en la cabeza que sería el velo, tapándosela. El Niño va totalmente frontal y con las manos hacia adelante en paralelo, casi imitando los brazos en cruz tal como será la tipología característica a partir de finales del siglo XIX.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge que en 1873 se compone y se pinta el altar del Rosario y su imagen por un importe de seiscientos veinte reales<sup>444</sup>. En 1877 se compone de nuevo la imagen<sup>445</sup>.

El rostro de la Virgen expresa concentración en la serenidad y en el dolor, en un rostro ligeramente ovalado y algunos rasgos individualizados tales como la boca pequeña y la nariz que tiene continuidad en las órbitas de los ojos.

<sup>444</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 297.

<sup>445</sup> IBIDEM.

**16. RELIEVE DE LA VIRGEN DEL ROSARIO HACIENDO ENTREGA DEL ROSARIO A SANTO DOMINGO**  
**IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Autor:** atribuido a José Ferreiro.

**Policromía:** Juan Bernardo del Río.

**Cronología:** 1775-1776.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen del Rosario, en la calle central del ático.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** para el fondo se utilizan ocre y blancos con dorados y, sobre él, se dispone el grupo de imágenes. Santo Domingo lleva túnica blanca y manto negro, la Virgen va vestida

con túnica azul, manto rojo y velo blanco mientras que el niño lleva un paño de pureza blanco. Para rostros, manos, pies y cuerpo del Niño se utilizan ocre claro y carnaciones. Los cabellos son marrón claro para Virgen y santo mientras que para el niño se utiliza un ocre muy claro.

**Conservación y restauración:** recientemente restaurada.

**Iconografía:** se representa a la Virgen haciendo entrega del rosario a santo Domingo, fundador de la orden de los dominicos, bajo un haz de rayos muy luminosos que provienen del cielo y ante una masa de nubes con querubines. El santo está vestido con el hábito de su Orden y lleva como atributos el perro con la antorcha en la boca y la bola del mundo. La Virgen se sienta sobre un trono de nubes y lleva al Niño sobre su regazo sujetándole con ambas manos. Curiosamente el santo extiende su mano para recoger el rosario pero no se representa éste en la mano derecha de la Virgen.



Vista completa del relieve de la Virgen haciendo entrega del rosario a Santo Domingo. Ponte do Porto.



Detalles anatómicos de la Virgen y el Niño del relieve del Rosario

**Análisis estilístico:** en la documentación se recoge el coste y realización del retablo en el que se inscribe esta pieza y se especifica que ésta sería una *“tarxeta arriva con las imágenes de Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo todo pintado al óleo (...)”*<sup>446</sup>.

No hemos encontrado más documentación.

En cambio Bouza Álvarez indica que el retablo y por tanto, el relieve fue policromado por Bernardo del Río,

colaborador ocasional de Ferreiro, y atribuye en concreto este relieve a la mano de Ferreiro<sup>447</sup>. La presencia de este escultor en Ponte do Porto está documentada y a él se le encargó el retablo mayor, de modo que no sorprende que su taller hubiese realizado más obras aquí.

Las características de la pieza señalan la mano de Ferreiro comenzando por la exquisita concepción de la pieza en la que la luz juega un papel importante. Está estructurada a partir de la diagonal Virgen - Santo Domingo enfatizada por los rayos divinos que preceden a la Virgen y



completada, en el otro extremo, por un rompimiento de gloria. Es

<sup>446</sup> "Por quanto esta cappilla no tener retablo decente, ni menos averlo en la Yglesia se ha echo un retablo nuevo que coxe todo el arco dela cappilla con una tarxeta arriva con las ymagenes de Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo todo pintado a óleo que según escriptura que separto con los maestros escultor y pintor tubo todo de costo tres mil ochocientos quarenta reales vellón los mismos que se le pagaron según recivos que presento de uno y otro su fecha doze de febrero de este presente año, pintado y dorado al óleo y barniz." "Mas da en data ciento y cinquenta reales vellón que llevaron dos carreteros que conduxeron dicho retablo de Santiago." Libro de la Cofradía del Santísimo Rosario. 1662-1891, 116 vº-117 rº. Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 400.

<sup>447</sup> Véase BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: "El escultor Ferreiro...", p. 280. Como ya indicamos anteriormente, no coinciden los números de folio que este investigador indica con los que manejé en el archivo parroquial y tampoco he podido consultar la documentación de la que él habla.

característica la completa dispersión de fuerzas y el movimiento en las falsas y ampulosas ropas que, sin embargo dejan traslucir las rodillas de la Virgen sentada. Los pliegues aristados, achaflanados y arremolinados generan intensos efectos pictóricos y dinámicos. Característico es también el tratamiento de los rostros con una clara estructura ósea subyacente sobre la que se dispone la piel y los músculos siguiendo un modelo clásico: nariz recta, depresión en las sienes, boca muy pequeña con dos pequeñas hendiduras en los labios y el mentón con una pequeña división en dos partes. Ferreiro utilizaba el modelo femenino de su mujer a la que se asemeja bastante esta Virgen del Rosario.

## **17. VIRGEN DEL ROSARIO ENTREGANDO EL ROSARIO A SANTO DOMINGO Y SANTA CATALINA DE SIENA**

**RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO. IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.



La imagen antes de la restauración

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se dispone en la calle central del primer cuerpo del retablo de la Virgen del Rosario.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 92 cm.

**Policromía:** la imagen ha sido repintada en el año 2004. Este repinte ha variado por completo la lectura de los pliegues de las imágenes y sus rostros, especialmente. Se han mantenido los colores originales de túnica blanca y manto azul para la Virgen y hábito blanco y negro para los santos. No obstante, se ha optado por un blanco nuclear y denso que ha

ocultado los pliegues de las ropas. En cuanto a los rostros han perdido por completo su expresividad y detalles naturalistas de los cabellos tanto en la Virgen como en el santo dominico. Son excesivos los barnices utilizados y, de



La imagen después de la restauración

nuevo, la densa capa utilizada para los rostros ha cambiado su expresión

**Conservación y restauración:** en buen estado pues ha sido repintada recientemente.

**Iconografía:** se representa a la Virgen, de pie y llevando al niño en su brazo izquierdo, hace entrega del rosario a los dos santos más importantes de la orden dominica, santo Domingo y santa Catalina de Siena.

**Análisis estilístico:** la Virgen se inclina estirando la mano hacia delante, dobla la pierna derecha que se vislumbra bajo los paños del

manto y se dispone pues en una clara sensación de movimiento que se enfatiza con la actitud de los santos dominicos que elevan la mirada y estiran sus brazos. Los paños son aristados, de cierta profundidad, achaflanados incluso en la parte inferior de la túnica de la Virgen y en los hábitos de los santos para acentuar la posición de arrodillamiento. Son pliegues pictóricos y dinámicos que también se combinan con zonas más suavizadas en el manto de la Virgen o las capas de los dominicos. En cuanto a los rostros hay una clara diferencia entre el de la Virgen y el Niño y los de los santos. Éstos resultan mucho más naturalistas no sólo por el tratamiento lumínico y orgánico de cabello y barba de santo Domingo sino también por la nariz recta, ligera depresión en las sienes y cierto estudio de la anatomía subyacente. No sucede lo mismo con el rostro de la Virgen y el Niño de grandes ojos, órbitas remarcadas y caras abombadas ya del siglo XIX.



## 18. VIRGEN DEL ROSARIO ENTREGANDO EL ROSARIO A SANTO DOMINGO IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1893.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el ábside de la epístola.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 107 x 65 cm.



**Policromía:** la Virgen lleva túnica blanca y manto azul sobredorados ambos en las orlas inferiores. El Niño lleva túnica rosa con el mismo sobredorado. Santo Domingo lleva el característico hábito dominico blanco y negro. Los cabellos de los tres personajes son marrones, más claro para el Niño, y el suelo donde se arrodilla Santo Domingo y se apoya la Virgen es blanco.....

**Conservación y restauración:** acusa pérdidas matéricas en la muñeca del brazo derecho de

la Virgen, en la cogulla del santo y en el antebrazo izquierdo del Niño; hay alguna pequeña hendidura en la pieza en el rostro del Niño partiendo de la oreja izquierda y en el suelo donde se dispone el grupo. También observamos pérdidas policromáticas en toda la pieza en general así como presencia de manchas de óxido provenientes de los clavos de sujeción. Importante suciedad superficial. Estado regular. Precisa de restauración.

**Iconografía:** se trata de la representación de la entrega del rosario por parte de la Virgen a Santo Domingo. Se representa a la Virgen con túnica y manto, portando al niño en su brazo izquierdo y el rosario en el derecho. Ante ella Santo Domingo se arrodilla y, en actitud humilde extiende sus manos para recibir el rosario.

**Análisis estilístico:** el grupo escultórico aparece documentado en 1893, año en el que se hace un descargo de mil doscientos reales por el importe de “*una imagen de la Virgen del Rosario con el Niño y la de santo Domingo arrodillado a sus pies en actitud de recibir la misma el rosario*”<sup>448</sup>.

La composición se cierra sobre si misma lo que se aprecia en dos detalles importantes: la mirada descendiente de la Virgen y elevada del santo y la disposición de los brazos de ambos: la Virgen lo baja hacia el santo y el santo los eleva pero ambos no los despegan del cuerpo, para evitar la dispersión de fuerzas. Los paños combinan formas aristadas, achaflanadas e incluso suaves y redondeadas como en las rodillas del santo y la Virgen. Hay cierta organización en partes en la orla inferior de su túnica que dibuja una forma acampanada. Los rostros son menudos con bocas pequeñas y bien recortadas, ojos bien situados dentro de la órbita que se remarca, algunos rasgos naturalistas como la nariz que se afila en el caso de la Virgen y se redondea en el niño e interesante el tratamiento orgánico y detallista de los cabellos trabajados a mechones.

---

<sup>448</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 363.

## **B. II. a) 4. VIRGEN DE FÁTIMA**

El 13 de mayo de 1917 se aparece la Virgen a tres niños (Lucía, Jacinta y Francisco) en Cova de Iria. La descripción que se hace por parte de los niños que fueron testigos de la aparición, hablaba de una “Señora de aspecto juvenil, con vestido blanco como la nieve sujeto al cuello con un cordón de oro, le baja hasta los pies, que rozan apenas las hojas de la encina. Un manto todo bordado en oro le cubre la cabeza y todo el cuerpo. Las manos están juntas delante del pecho en actitud de orar y de ellas cuelga un rosario de cuentas blancas como perlas, terminado en una pequeña cruz de plata bruñida...”<sup>449</sup>. Cardeso Liñares relaciona el hecho de que aparezcan palomas en la peana de las imágenes con la “*Lenda Dourada das pombas de Nossa Senhora...o gracioso prodigio das pombas brancas tão misteriosamente atraídas para as imagens benzidas de Nossa Senhora de Fátima*”<sup>450</sup>.

El tipo iconográfico queda establecido desde la primera aparición siendo una Virgen vestida con túnica y manto blancos, las manos juntas delante del pecho en actitud orante y un rosario de cuentas blancas colgando de ellas. Tan sólo conocemos dos variantes iconográficas en la escultura santiaguesa: la de la capilla de San Andrés de la catedral, modelo anónimo portugués (1948) y la imagen de Ángel Rodríguez (1949-50) para la Virgen de Fátima de la Juventud Católica, tal como señalaba Otero Túñez<sup>451</sup>. Las imágenes que hay en Nemancos siguen la mayor parte un mismo modelo: la Virgen está apoyada sobre un trono de nubes con palomas, va vestida con túnica y manto blancos ornamentada en los bordes con una orla vegetal, las manos unidas delante del pecho casi tocando el rostro, la cabeza ligeramente ladeada a la izquierda, un cordón colgado del cuello y el rosario. En algunas imágenes se representan a los pies de la Virgen a los niños pastores que presenciaron la aparición y las ovejas que cuidaban. Este modelo se repite en las iglesias de *San Tirso de Buiturón* (segundo tercio del siglo XVIII), *Divino*

---

<sup>449</sup> FELICE, I.: *Fátima*, Madrid, 1943, p. 38.

<sup>450</sup> Cardeso cita a BARTHAS, C.: *Os testemuños. Os documentos*, p. 332. (CARDESO LIÑARES, J.: *El arte en el valle de Barcala*, tomo I, p. 122.)

<sup>451</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “Vírgenes aparecidas...”, p.192.

*Salvador de Camelle, Santa María de Xaviña y Santa María de Muxía, y San Cipriano de Villastose* las cuatro del segundo tercio del siglo XX y *San Pedro de Ponte del Porto* (1948).

La imagen de *San Julián de Moraime* (último tercio del siglo XX) sigue el modelo de la Catedral de Santiago y habría otra variación en la iglesia de *San Juan de Bardullas* (tercer cuarto del siglo XX), con una imagen más frontal y las manos bajas.

Finalmente otra interpretación de esta iconografía es la imagen de *San Pedro de Leis* (segundo cuarto del siglo XX) que representa a una mujer angelical vestida con túnica y manto blancos y un ancho cinturón azul y sobredorado colgante por delante de la túnica. Lleva las manos unidas delante del pecho y un rosario que le cuelga también de la cintura

<b>VIRGEN DE FÁTIMA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Tirso de Buiturón	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Xaviña	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	1948. Ecléctico	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraime	Ultimo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Juan de Bardullas	Tercer cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. VIRGEN DE FÁTIMA

### IGLESIA DE SAN TIRSO DE BUITURÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 98 cm.

**Policromía:** lleva manto tostado con decoración

policromada en una ancha orla que parte desde el borde de la tela, el mismo que la túnica donde la orla es sobredorada. Va sobre nubes pintadas de gris con palomas blancas.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa a la Virgen apoyada sobre un trono de nubes con palomas, vestida con túnica y manto blancos ornamentada en los bordes con una orla vegetal, con cordón dorado colgado del cuello, las manos unidas delante del pecho bajo el mentón de las que cuelga un rosario y la cabeza ligeramente ladeada a la izquierda.

**Análisis estilístico:** la imagen es un claro ejemplo de industrialización del arte en el siglo XX. Los paños muy suaves y redondeados de textura dúctil carecen de dinamismo y caen rectos sin dibujar apenas un quiebro. No hay tratamiento anatómico ni siquiera sensación de movimiento. Tan sólo se trata de una representación completamente idealizada tanto en concepción como en belleza.



## 2. VIRGEN DE FÁTIMA

### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** esta la en la sacristía de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 101 cm.

**Policromía:** lleva túnica y manto blancos con orla con motivos vegetales y dorados, rostro y manos ocre.



**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** se representa a la Virgen apoyada sobre un trono de nubes, vestida con túnica y manto blancos ornamentada en los bordes con una orla vegetal, las manos con rosario colgante unidas delante del pecho casi tocando el rostro. Lleva delante de ella a dos niños arrodillados y en actitud orante.

**Análisis estilístico:** la imagen es un claro ejemplo de industrialización del arte en el siglo XX. Las ropas dibujan pliegues dúctiles y mórbidos sin dinamismo ni gracia alguna. El rostro, de belleza completamente idealizada, abusa de las carnaciones. Se trata de la representación de la idealización y la ausencia de detalles naturalistas.

### **3. VIRGEN DE FÁTIMA**

#### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

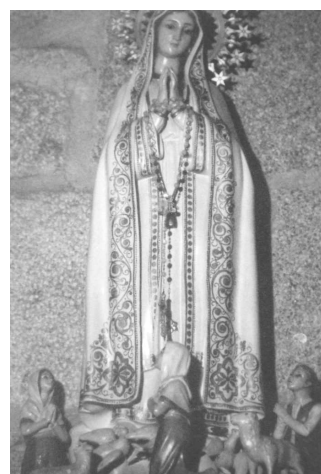
**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está situada en el muro norte de la nave principal.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 95,5 cm.



**Policromía:** lleva túnica y manto blancos con decoración vegetal y dorada en una orla no borde del manto. El rostro y manos son ocre claro.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** se representa a la Virgen vestida con túnica y manto blancos ornamentada en los bordes con una orla vegetal, las manos con rosario colgante unidas delante del pecho casi tocando el rostro y la cabeza ligeramente ladeada a la izquierda. Delante de ella se representan a los tres niños que presenciaron su aparición, arrodillados y con varias ovejas.

**Análisis estilístico:** los paños muy suaves y redondeados de textura dúctil carecen de dinamismo y caen rectos sin dibujar apenas un quiebro. Se acentúan únicamente los adornos de policromía de las telas. No hay movimiento ni expresividad alguna pues se busca la idealización exacerbada de la belleza. Se trata de un claro ejemplo de industrialización del arte en el siglo XX.

#### 4. VIRGEN DE FÁTIMA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo del Sagrado Corazón de Jesús, en la calle de la epístola.

##### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 59 cm.

**Policromía:** lleva túnica y manto blancos con orla dorada en los bordes y rostro y manos ocre claro.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.



Iconografía: está apoyada sobre un trono de nubes y va vestida con túnica y manto blancos. Lleva las manos unidas delante del pecho casi tocando el rostro con rosario colgante y la cabeza ligeramente ladeada a la izquierda

**Análisis estilístico:** la imagen busca la idealización de la belleza de un modo absoluto pero mantiene todavía cierto mérito en la consecución de túnica y manto donde se alternan pliegues tubulares, lisos y ligeramente aristados aunque de perfil muy suavizado. Un enorme haz de pliegues verticales parte de la cintura para bajar hasta reposar sobre los pies donde se arremolinan pesadamente. El rostro completamente idealizado abusa de las carnaciones.

## 5. VIRGEN DE FÁTIMA

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** taller de Rivas.

**Cronología:** 1948.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la hornacina del retablo de la Virgen de Fátima.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 169,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica y manto blancos con una orla dorada en los bordes. Los niños llevan vestimentas marrón, verde y velos blancos en la cabeza.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

Iconografía: se representa a la Virgen sobre un trono de nubes, vestida con túnica y manto blancos con orla dorada y lleva las manos unidas delante del pecho con rosario que cuelga de ellas. Delante tres niños con algunas ovejas, rezan arrodillados.

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen que busca por encima de todo la idealización de las formas y la belleza exacerbada. Los paños son blandos y dúctiles mostrándose algún pliegue no muy profundo en el manto de la Virgen





pero predominan las zonas lisas y rectas. En cambio los niños arrodillados delante de ella muestran túnicas y mantos llenos de pliegues que combinan formas aristadas, diagonales, quebradas aunque de perfil muy suave y redondeado. Los rostros carecen de detalles anatómicos y abusan de las carnaciones en esa exagerada búsqueda de la belleza.

## **6. VIRGEN DE FÁTIMA**

### **IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la Virgen de Fátima en la calle central.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

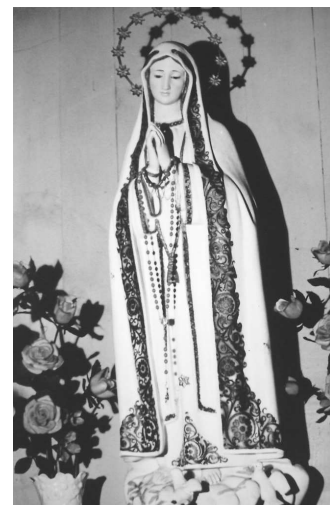
**Medidas:** 79 cm.

**Policromía:** lleva manto y túnica blancos con orla dorada y policromada con motivos vegetales. Para rostro y manos se utilizan ocre claros.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** sigue el mismo modelo de las imágenes anteriores pero invertido. La Virgen está apoyada sobre un trono de nubes, va vestida con túnica y manto blancos y lleva las manos unidas delante del pecho con rosario colgante y la cabeza ligeramente ladeada a la izquierda.

**Análisis estilístico:** los paños muy suaves y redondeados de textura dúctil carecen de dinamismo y caen rectos sin dibujar apenas un quiebro, acentuándose únicamente las decoraciones policromáticas del manto. No hay movimiento ni expresividad alguna pues se busca la idealización exacerbada de la belleza.



## 6. VIRGEN DE FÁTIMA

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 76 cm.

**Policromía:** lleva túnica y manto blancos con ornamentaciones doradas y rostro y manos ocre claro

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** sigue el tipo iconográfico de la imagen de la *Catedral de Santiago*, anónimo portugués, de 1948. La Virgen está apoyada sobre un trono de nubes blancas, va vestida con túnica y manto del mismo color y lleva las manos unidas delante del pecho con rosario colgante.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra una mezcla de paños tubulares, lisos ligeramente acartonados aunque de perfil redondeado. En general son de textura muy mórbida y el único dinamismo que se aprecia se concentra en los bajos de la túnica donde se concentra un haz de paños blandos que cubren los pies.



## 7. VIRGEN DE FÁTIMA

### IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** tercer cuarto del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

**Ficha técnica:**

Material: pasta de madera policromada.



Medidas: 100 cm.

Policromía: lleva túnica y manto blancos con orlas doradas. El rostro y las manos son ocre y lleva sombras grises en los ojos.

Conservación y restauración: está en buen estado.

Iconografía: se representa a la Virgen, en una concepción muy frontal, apoyada sobre un trono de nubes plateadas y con dos palomas sobre ellas. Va vestida con túnica y manto blancos y lleva las manos unidas delante del pecho con rosario colgante.

**Análisis estilístico:** los paños son completamente lisos exceptuando dos pliegues en cada uno de los extremos del manto que dibujan sendas hendiduras de perfil muy suave y generan cierto dinamismo pero contenido. La túnica cae recta y sus extremos centrales vuelven sobre sí mismos, copiándose así elementos del pasado.

## **B. II. a) 5. VIRGEN DEL PILAR**

La Virgen se aparece al Apóstol Santiago en Zaragoza, mientras éste se encontraba predicando la palabra de Jesús por esas tierras. Croisset recoge las palabras que la Virgen dijo al apóstol, extraídas del Código membranáceo del archivo de la Santa Iglesia de Zaragoza: “(...) *María Santísima, con rostro halagüeño, llamó a sí al Santo Apóstol y con mucha dulzura le dijo: “He aquí, Santiago, hijo, el lugar señalado y destinado para mi honor, en el cual por tu industria se ha de construir una iglesia en mi memoria; mira bien este pilar en que estoy sentada, el cual mi Hijo y Maestro tuyo le trajo de lo alto por manos de ángeles, alrededor del cual colocarás el altar de la capilla (...)”*”<sup>452</sup>.

Según estudia Otero, la iconografía de estas imágenes deriva mayoritariamente de la imagen de la Basílica del Pilar de Zaragoza (siglo XIV, taller francés). La describe como la “*típica Virgen-madre gótica colocada sobre una columna, elemento indispensable para la ulterior representación del tema. Como aditamentos más descriptivos, Santiago orante y, escasas veces, el cortejo de ángeles y discípulos completan un grupo...*”<sup>453</sup>.

Hay dos imágenes de esta iconografía en Nemancos, las dos sobre un pilar. Una de ellas, la de *Ponte do Porto* (último tercio del siglo XIX), repite la iconografía de la imagen de Zaragoza: la Virgen va vestida con túnica y manto que le cae a ambos lados del cuerpo. Ella toma el cabo de la izquierda y lo trae hasta la derecha cubriendo así la túnica. En el brazo izquierdo lleva al niño desnudo pero semicubierto por un pequeño manto. La otra imagen es de la *Capilla de Suxo de Ozón* (primer tercio del siglo XX) y en este caso la Virgen no sujeta ya el manto sino que éste resbala desde su hombro derecho hasta el brazo izquierdo cruzándose por delante. Ahora su mano derecha se extiende hacia Santiago Apóstol que ora arrodillado delante de ella

---

<sup>452</sup> CROISSET, J.: *Año cristiano. Novísima versión castellana de la obra del padre Juan Croisste refundida y adicionada con el santoral español*, Madrid, 1884, pp. 93-94. Véase también CASTELLÁ FERRER, M.: *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*, Santiago de Compostela, Ed. Facsímil Xunta de Galicia, 2000.

<sup>453</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “*Virgenes aparecidas...*”, p. 169.

VIRGEN DEL PILAR		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido
Capilla de Suxo. Iglesia de San Martín de Ozón	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Taller de Rivas

## 1. VIRGEN DEL PILAR

### IGLESIA DE PONTE DEL PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen del Rosario, en la calle de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** --

**Policromía:** fue repintada en el año 2003. Lleva túnica roja y manto oscuro por la parte exterior y azul claro por la parte interior. El paño de pureza



del Niño es blanco. Para el cuerpo del Niño y el rostro y manos de la Virgen se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** está recientemente repintada y restaurada junto con todo el retablo e imágenes.

**Iconografía:** repite el modelo de la Virgen del Pilar de Zaragoza que lleva al niño en el brazo izquierdo y con la derecha trae al lado derecho un cabo del

manto, desde el lado izquierdo. De este modo, cubre la túnica casi por completo en su parte frontal.

**Análisis estilístico:** prima en la imagen el punto de vista frontal y el estatismo. Los pliegues son eminentemente verticales y combinan formas redondeadas, aristadas y lisas. La orla inferior de la falda de la túnica se acampana ligeramente y se arremolinan allí los pliegues. En el manto los pliegues caen dibujando “v” copiando así la disposición del manto gótico de la imagen de Zaragoza. El Niño se da la vuelta y mira al espectador cruzando la pierna izquierda sobre la derecha y semicubierto por un paño de pureza. Los rostros se muestran excesivamente idealizados con texturas muy blandas y mórbidas a causa del reciente repinte.

## 2. VIRGEN DEL PILAR

### CAPILLA DE SUXO. IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** taller de Rivas.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la nave principal de la capilla.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 110 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto azul. El Niño viste túnica ocre igual que el ángel del pilar.

Para rostro y manos se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa a la Virgen del Pilar saliéndose de la representación habitual similar a la imagen del Pilar de *Zaragoza*. En este caso la Virgen no sujeta ya el manto sino que éste resbala desde su hombro derecho hasta el brazo izquierdo cruzándose por delante. Su mano derecha ahora se extiende



hacia Santiago Apóstol que ora arrodillado delante de ella. Se dispone igualmente sobre un pilar y lleva al Niño en el brazo izquierdo.

**Análisis estilístico:** se combinan en las ropas pliegues de toda índole bien sean aristados, achaflanados, lisos y acartonados tanto en la Virgen como en el santo arrodillado. Son paños dotados de gran movilidad especialmente enfatizada por la caída del manto dibujando “v”. Los rostros con carnaciones mórbidas carecen de perfiles anatómicos.

## **B. II. a) 6. VIRGEN DE GUADALUPE**

Algunos códices antiguos remontan el origen de esta imagen al siglo I del cristianismo, atribuyendo su autoría a San Lucas. Muerto el evangelista en Acaya (Asia Menor), fue enterrada con él esta imagen y siguió la suerte de San Lucas cuando fue trasladado su cuerpo, a mediados del siglo IV, a Constantinopla. La imagen llega a Sevilla regalada por Gregorio Magno a San Leandro, arzobispo de Sevilla de donde es sacada con la invasión árabe, hacia el 714, por unos clérigos que la esconden cerca de la falda sur de los montes de Altamira. Allí permanece varios siglos hasta que se aparece a un pastor llamado Gil Cordero que halla muerta a una res perdida en el lugar en el que estaba enterrada la imagen. Al hacer una cruz sobre el pecho de la vaca para aprovechar su piel, ésta revive apareciéndose la Virgen en ese momento, con la petición de que se le haga una casa a su imagen allí mismo<sup>454</sup>. La aparición además del hecho de que resucita el hijo del pastor, hace que la devoción se extienda.

En México goza también de una gran devoción pues es su patrona desde 1737 y Patrona de la Nueva España desde 1746<sup>455</sup>. Croisset recoge el relato de su aparición en 1531 el 9 de diciembre en provincias mejicanas a un indio llamado Juan Diego del pueblo de Cutilán, muy devoto de la Virgen<sup>456</sup>.

La devoción de la Virgen de Guadalupe llega a Galicia a partir de la segunda mitad del siglo XVII y desde entonces hay un gran interés por su propagación (literatura escrita primero y estampas después) y enaltecimiento de su culto.

El modelo iconográfico de la única imagen conservada en el arciprestazgo, parte del modelo iconográfico de la Virgen de Guadalupe que se encuentra en el Monasterio de Guadalupe (Cáceres). Es una Virgen negra, *teotokos*, hierática y frontal que viste un manto en forma de campana, lleva el Niño en la mano izquierda y un cetro en la derecha.

---

<sup>454</sup> GARCÍA S.: *Guadalupe, cita de fe y de arte*, Comunidad Franciscana de Guadalupe, Barcelona, 1985, p. 4-8.

<sup>455</sup> FREIRE NAVAL, A.B.: "La Devoción a la Virgen de Guadalupe en Galicia", *Ruta Cicloturística del Románico (20º. 2002)*, Pontevedra, 2002, p. 189-190.

<sup>456</sup> CROISSET, J.: *Año cristiano...*, p. 93 y 94.



De este modo se representa en una pequeñísima imagen “de mano” situada en el ático del Retablo de la Virgen de Guadalupe en *Ponte do Porto* (segundo tercio del siglo XIX). Se sitúa sobre un trono de nubes con una cabeza de querubín y, a su vez, sobre una fortaleza de sendas torres en los extremos, posiblemente haciendo alusión al Monasterio cacereño.

VIRGEN DE GUADALUPE		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Iglesia de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

## 1. VIRGEN DE GUADALUPE

### IGLESIA DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la Virgen de Fátima, en la hornacina del segundo cuerpo.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** la imagen ha sido repintada recientemente (año 2003). El manto era rojo y el manto azul ambos con adornos sobredorados. Ahora el manto es granate y el manto azul verdoso. No se han retocado los rostros aunque sí el trono de nubes y el querubín.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se trata del modelo iconográfico del Monasterio de Guadalupe en Cáceres aunque aquí no se la representa como Virgen negra. Es una *teotokos*, hierática y frontal que viste un manto acampando y se dispone sobre un trono



de nubes bajo el cual se representa una fortaleza. Lleva el Niño en la mano izquierda y un cetro en la derecha.

**Análisis estilístico:** la Virgen dibuja una forma triangular con su túnica y manto con capucha completamente lisos y apenas sin pliegues exceptuando dos pequeñas y suaves incisiones en la parte externa del manto. En la mano izquierda lleva al Niño vestido de igual manera que ella (túnica y manto triangulares y muy rectos) y en la derecha un cetro. En el rostro redondeado se remarca el mentón, la boca pequeña y los ojos ligeramente almendrados.

## **B. II. a) 7. VIRGEN DE LA SALETA**

El 19 de septiembre de 1846, una "*Bella señora*" se aparece a dos niños oriundos de Corps (Francia): Maximino Giraud, 11 años, y Melaia Calvat, 14 años que cuidan de sus rebaños en un pasto de alta montaña situado en la comarca de La Salette (La Saleta), a 1.800 metros de altura. La ven sentada llorando amargamente. Se levanta y les habla durante largo tiempo en francés y en el dialecto del Delfinado, sin dejar de llorar. La Virgen empieza diciendo: "*Acercaos, hijos míos, no tengáis miedo, estoy aquí para anunciaros una gran noticia. Si mi Pueblo no quiere someterse, me veo obligada a dejar caer el brazo de mi Hijo. Es tan fuerte y tan pesado que no puedo sostenerlo más. ¡Hace tanto tiempo que sufro por vosotros! Si quiero que mi Hijo no os abandone, tengo que rogarle sin cesar por vosotros, ¡y vosotros no hacéis caso! Por mucho que recéis, por mucho que hagáis, jamás podréis compensar los trabajos que he tomado por vosotros*". Después de estas palabras la Virgen sigue hablado en su mensaje de santificar el domingo, de la blasfemia, de la oración, advierte sobre las desgracias que pueden suceder, y llama a la conversión. Luego sube un repecho y desaparece en la luz.

Toda la luz que la rodea y le da cuerpo proviene del crucifijo sobre su pecho, rodeado por un martillo y tenazas, de cadenas y de rosas.

En el lugar de su aparición, La Salette, está representada en un grupo escultórico conformado por dos pastores. Va vestida con túnica y manto y lleva corona. Así se representa en el *Santuario de la Barca* (segunda mitad del siglo XIX). Puede llevar como atributos un crucifijo sobre el pecho y un haz de rayos a modo de corona en alusión al haz de luz sobre el que desapareció tras hablar con los pastores.

VIRGEN DE LA SALETA		
IGLESIA	FECHA- ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1872. Ecléctico	Desconocido

## 1. VIRGEN DE LA SALETA

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1872.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la hornacina central del Retablo de la Saleta.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 127 x 93 cm.



**Policromía:** la Virgen lleva doble túnica blanca y beige, manto azul con orla decorada con motivos geométricos dorados y cabellos oscuros. Los dos pastorcillos llevan pantalón marrón y chaqueta azul y falda y toca marrones con mandilón verde y pañoleta blanca. Los rostros son ocre oscuro con abundantes carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa a la Virgen de la Saleta vestida con ropas nobles, doble túnica elegantemente decorada, manto corto sobredorado y con corona. Mira al suelo con gesto triste y compungido a causa del mensaje que dio a los pastores. Éstos esperan en silencio las palabras de la Virgen, ataviados con sus ropas y la vara para llevar al rebaño. Así se representa en el grupo escultórico que hay en el lugar de la aparición aunque allí llevaba además los atributos del crucifijo y la corona de rayos de luz.

**Análisis estilístico:** la imagen fue realizada en 1872 y costó 1800 reales<sup>457</sup>. Es una imagen ecléctica con variedad de paños en la túnica de la Virgen combinándose formas suaves y lisas con aristadas. El manto cae recto abriéndose en el extremo derecho, buscando así cierto dinamismo que acentúan los pliegues. Los rostros de carnaciones blandas carecen de perfiles anatómicos.

---

<sup>457</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 316.

**B. II. b) *VÍRGENES “APARECIDAS”  
PROPIAS DEL ARCIPRESTAZGO DE  
NEMANCOS.***

B.II.b) 1. Virgen de la Barca

B.II.b) 2. Virgen del Monte

## **B.II. b) 1. VIRGEN DE LA BARCA**

Según la leyenda, la Virgen llegó a Muxía en una barca de piedra (cuyos restos están en la costa cerca el Santuario actual<sup>458</sup>) y dejó al Apóstol una imagen suya: *“Fúndase pues, esta afirmación sobre la firme, antigua tradicion de este Pais, de averse aparecido la Virgen Santissima al Apostol Santiago, viviendo entrambos en carne mortal, en el Puerto de Mugia, viniendo desde Jerusalem por mar en una Barca de piedra, con su mastil y vela, que actualmente existen, y dexando la Santa Imagen, que aora se venera, como piadosamente se cree, pues se ignora otro principio, con el propio titulo, y renombre de la Barca”*<sup>459</sup>. Tradicionalmente la “Pedra de abalar” es considerada la propia barca y la “Pedra dos Cadrís” como su vela<sup>460</sup>.

Villafañe va más allá y cuenta que cuando los habitantes de la comarca de Mugía encontraron la imagen en un cóncavo que forma la “pedra de abalar”



“Verdadero retrato de Nuestra Señora de la Barca”. *Anclas de la Barca más Prodigiosa*. RIOBOÓ Y SEIXAS, 1728.

<sup>458</sup> Sobre la historia del Santuario y su leyenda véase RIVADULLA PORTA J. Y. y otros: *Santuario de Nuestra Señora de la Barca Muxía. Leyenda, Historia, Arte, Folklore*, A Coruña, 1984.

<sup>459</sup> RIOBOÓ Y SEIXAS, A.: *La Barca más prodigiosa Poema historial sagrado de la Antigüedad. Invención y milagros de el celebre Santuario de N.S. DE LA BARCA, colocado en los confines del Puerto de Mugía en el Reino de Galicia*, Santiago de Compostela, 1728, fº 117.

<sup>460</sup> A la primera se atribuye toda clase de propiedades: “dende unha finalidade adiviñatoria ata considerala como un instrumento para probar a inocencia e a culpabilidade das persoas”. FERNÁNDEZ CARRERA, X.X.: *Costa da Morte. Guía turística-cultural*, Ed. Asoc. Neria, A Coruña, 1998, p. 136. Mientras la segunda, por tener forma de riñón se relaciona con curaciones de enfermedades de este órgano. Una tradición inmemorial sitúa en estos lugares de la Costa da Morte un fuerte culto al Sol y a las Piedras (recuérdese la leyenda de la inundación de la ciudad de Dugium -Duio- en tiempos del Apóstol) de modo que la importancia y simbolismo de las piedras de los acantilados de Muxía es palpable así como el culto litolátrico aquí existente. Sobre este tema véase el capítulo X de ANTÓN CASTRO, X. (1997): *Muxía, Finisterre de la ruta jacobea y santuario de culto a las piedras*, Piedra d’abalar edicións, Pontevedra, 1997, p. 71-90.

se lo comunicaron al párroco de Santa María de Mugía quien construyó, con el permiso necesario, una capilla cercana al lugar del encuentro<sup>461</sup>.

Don Luciano Roa dedica un estudio a la “*refutación de las causas a que se atribuye el movimiento de la piedra*” en su Opúsculo histórico del santuario: “*La aparición de la Virgen al apóstol Santiago sobre esa grande piedra, inmediata al mar, y cuyo movimiento sorprende a hombres inteligentes, es el hecho que procuramos esclarecer, y a aquella debe sin duda su origen este Santuario*”<sup>462</sup>. Este autor compila en su obra las fuentes más antiguas que recogen el relato de la aparición de la Virgen de la Barca a Santiago Apóstol cuando predicaba por tierras de Muxía. El *Breviario Armenio* (traducido en 1054) que parece que fue escrito en el año 636 d.C. cuenta: “*Entró Santiago a Galicia, en donde predicó y asistió buen espacio de tiempo al cabo de él se le apareció la Virgen y le mandó volviese a Jerusalén, y así lo hizo*”<sup>463</sup>. De mediados del siglo XI es el llamado *Cronicón de Walfrido* que asegura la aparición en estas costas de la Virgen a Santiago: “*In mari Callaico Arotebrarum appaeruit B. B. María Beato Jacobo in Cymba lapidea*” es decir: “*En el mar Gallego del Promontorio Artabro apareció sobre un Barco de piedra la Virgen María á Santiago Apóstol*”<sup>464</sup>. El Licenciado Molina, retoma esta tradición como asumida y habla de la barca en la que vendría la Virgen: “*Dícese que en esta barca apareció Nuestra Señora y así se tiene por cosa notoria ca lo menos, ya que no sea así, no puede dejar de haber en ella otro milagro secreto*”<sup>465</sup>. Pero, sin duda, el relato más fervoroso de la misma es el que hace Rioboó y Seixas en su poema historial llamado *La Barca más prodigiosa*; en su segunda parte denominada *Anclas*



Santiago peregrino. Detalle “Verdadero retrato de Nuestra Señora de la Barca”. *Anclas de la Barca más Prodigiosa*. RIOBOÓ Y SEIXAS, 1728.

<sup>461</sup> VILLAFANE, J. de: *Compendio histórico de las milagrosas imágenes de María Santísima que se veneran en los más célebres santuarios de España*, Lérida, 1875-1877.

<sup>462</sup> ROA Y LEMA, L.: *Opúsculo histórico...*, p. 37.

<sup>463</sup> IBIDEM, p. 42.

<sup>464</sup> IBIDEM.

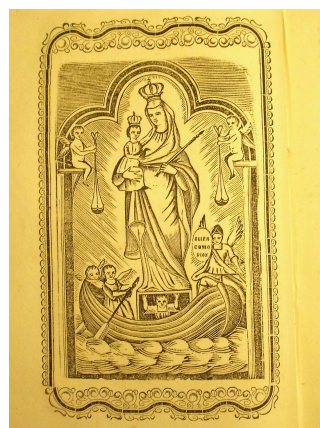
<sup>465</sup> MOLINA, BARTOLOMÉ SAGRARIO de: *Descripción del Reino de Galicia*, 1550, Fistera Ediciones, A Coruña, 1998, p. 96.

*de la Barca más prodigiosa explica “los motivos, fundamentos y razones Historicas y legales, en que se apoya la tradición de la aparición de Nuestra Señora en persona al Apóstol Santiago en el Puerto de Mugía, y su navegación en la Barca de piedra, con las noticias más conducentes a la perfecta inteligencia de este Papel”*<sup>466</sup>.

Una de las grandes discusiones referentes a la leyenda radica en si la Virgen se apareció a Santiago antes en Galicia que en Zaragoza o viceversa. Rioboó, fiel devoto de la Virgen de la Barca, defiende la de Muxía como la primera aparición en el año 35 y establece el recorrido del Apóstol en la Península partiendo de Cartagena, lugar por el que entraría para recorrer después el sur, Portugal por Braga y llegando así a Galicia. Sería en el viaje de vuelta a Jerusalén cuando sucedería la segunda aparición en Zaragoza<sup>467</sup>. Sin embargo, el historiador francés Reau no recoge la aparición de la Virgen en Muxía y sí en Zaragoza<sup>468</sup>.

De cualquier modo, creyentes o no de la leyenda, lo que es evidente es la existencia de un importante culto a la Virgen de la Barca en Muxía, más allá de nuestras fronteras, alimentado por la gran cantidad de milagros atribuidos a la Virgen, cosa por otra parte habitual: *“Donde quiera que haya un Santuario...pululan los milagros”*<sup>469</sup>.

Hay tres imágenes de la Virgen de la Barca en el Santuario. Una es la original datada a principios del siglo XV y ampliamente estudiada por Castro Fernández en 1980<sup>470</sup>. Esta imagen no está en la iglesia, en prevención de



La Virgen de la Barca.  
*Opúsculo histórico de Nuestra Señora de la Barca. Refutación de las causas á que se atribuye el movimiento de la piedra, Santiago, L. ROA, 1864.*

<sup>466</sup> RIOBOÓ Y SEIXAS, A.: *La Barca más prodigiosa ...* 1728, fº 112.

<sup>467</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “Virgenes <<aparecidas>> en la escultura Santiaguesa” ..., p. 168.

<sup>468</sup> REAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano...*, p. 170.

<sup>469</sup> ROA, L.: *Opúsculo histórico...*, p. 69.

<sup>470</sup> CASTRO FERNÁNDEZ, J. A.: Vías de influencia de la imaginería gótico-francesa del siglo XIV a Galicia. Estudio a través de una pieza singular, la Virgen de la Barca en Muxía (La Coruña) Museo de Pontevedra.-- T. 34, 1980, p. 263-284.



posibles robos y, a partir de ella, se ha desarrollado una rica iconografía reproducida en varios grabados como los incluidos en las obras de Rioboó y Roa<sup>471</sup>.

La siguiente imagen que se realizó fue la de la Virgen apareciéndose a Santiago para el baldaquino de la Virgen de la Barca que se saca en procesión el día de su fiesta (domingo siguiente al 8 de septiembre)<sup>472</sup>. Es una imagen de 1756 realizada por Juan Antonio Domínguez y dorada por Gregorio Mallán. La iconografía es la misma de la imagen gótica original del camarín variando únicamente la ejecución y algunos detalles iconográficos.

Finalmente, la imagen que ocupa la hornacina central del retablo mayor es una copia realizada por Ángel Rodríguez en 1979 y costeada por Manuel Canosa quien, tras un robo sufrido por el santuario, decidió donarla para proteger la original. Cabe destacar que hay una pieza muy similar a ésta, realizada por el taller de Ferreiro, en la iglesia del Carmen de Abajo de Santiago si bien la ejecución es diferente en cuanto a canon más corto, rostros más clásicos y sensación de volumen más intensa, tal como indicaba Otero Túñez<sup>473</sup>.

VIRGEN DE LA BARCA		
IGLESIA	FECHA	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Principios del siglo XV. Gótico	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (Baldaquino)	1756. Barroco	Juan Antonio Domínguez. Policromador: Gregorio Mallán
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (copia)	1979. Ecléctico	Ángel Rodríguez

<sup>471</sup> Los grabados se incluyen en este trabajo por ser interesante la comparación con el modelo iconográfico. Véase también DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.: "Verdadero retrato de Nuestra Señora de la Barca, en el puerto de Mugía, Reino de Galicia". En VV.AA., *Santiago Camino de Europa. Culto e Cultura na peregrinación a Compostela. Mosteiro de San Martiño Pinario. Santiago, 1993*, Santiago de Compostela, 1993, p. 355-356

<sup>472</sup> Los naturales de Muxía dicen: "A barca non baixa do nove nin sube do quince" para referirse al día de celebración de la festividad de la Virgen de la Barca.

<sup>473</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: "Vírgenes <<aparecidas>> en la Escultura Santiaguesa" ..., p. 168. La pieza está estudiada también por FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *"La capilla compostelana de la Santísima Virgen de la Salud..."* p. 134-135.

## 1. VIRGEN DE LA BARCA

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** principios del siglo XV.

**Estilo:** gótico.

**Localización y procedencia:** ocupaba el camarín del retablo mayor del santuario. Hoy está guardada y, en su lugar, hay una réplica del siglo XVIII.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 48 cm.



**Policromía:** lleva túnica púrpura con orla dorada, ramos de tres hojas y una flor también dorada. El manto es azul verdoso también con orla dorada y decorado con rombos dorados de hojas de laurel formando cadena y con una estrella de seis puntas en el centro de uno. El rostro de mejillas sonrosadas y ojos negros de cristal. El Niño lleva la túnica del mismo color que la de la madre.

**Conservación y restauración:** fue restaurada en 1829 como consta en la documentación<sup>474</sup>. Se pintó, le pusieron ojos de cristal y se limpiaron las coronas de oro. Esta operación fue realizada en Santiago y tuvo un coste económico de trescientos setenta reales aunque fue mayor el artístico pues para ponerle esos ojos de cristal su rostro fue manipulado lo que, junto al repinte, hizo que perdiese “toda su gracia, su sonrisa y candidez góticas...”<sup>475</sup>.

**Iconografía:** la Virgen viste túnica y hábito y porta al Niño en su brazo derecho, cuestión excepcional en las Vírgenes-Madre del gótico, llevando un cetro en la izquierda. Ambos llevan increíbles coronas de oro. Originalmente se concibió sobre una peana sostenida por un atlante y, a su vez, dentro de la barca que dos ángeles pilotan (San Miguel Arcángel lleva el timonel) y, frente

<sup>474</sup> Libro de fábrica del Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía. fº 35. Véase CASTRO FERNÁNDEZ, J. A.: *Vías de influencia...*, p. 264.

<sup>475</sup> CASTRO FERNÁNDEZ, J. A.: *Vías de influencia...*, p.264.

al grupo dentro del camarín, estaría la imagen de Santiago Apóstol vestido de peregrino y en actitud orante.

**Análisis estilístico:** una documentación hallada por Castro Fernández en el archivo familiar de la Familia Roa indicaba que Don Fernando de Castro, rector del santuario había hecho la imagen “*en principios del siglo XV*”<sup>476</sup>.

El estudio de Castro Fernández indica que la imagen debió inspirarse en modelos portugueses del momento que además pudieron ejercer de receptores de influencias anglo-francesas, dada las relaciones entre estos países en esos años. Si bien la cronología de la imagen, partiendo de las similitudes con las vírgenes francesas de la época, debería ser de entre 1340-1350, habría que dar, según Castro Fernández, un margen para las influencias se extendiesen hasta llegar a Galicia a través de Portugal. La aparición de la documentación de la familia Roa corrobora su teoría.

La imagen responde a las características de la Vírgenes góticas francesas del siglo XIII y hasta el XIV: el niño lleva una paloma en la mano y con la otra ase el cuello de su madre, la Virgen va coronada y los pliegues de la túnica y el manto resultan elegantes y caligráficos. Bajo la cintura se dibuja un pliegue que hace que caigan los paños en haz muy rectos. El cuerpo dibuja una sinuosa y elegante curvatura acentuada por el brazo izquierdo que se abre sosteniendo el cetro. El Niño tiene apariencia de 4 ó 5 años, va vestido con túnica y establece una relación directa con su madre. Los rostros presentan frente ligeramente curvada, cejas sin relieve, nariz corta, mentón pequeño y labios que parecen apuntar a una tímida sonrisa ayudados por el gesto de la cara<sup>477</sup>.

## **2. VIRGEN DE LA BARCA**

### **SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Juan Antonio Domínguez.

---

<sup>476</sup> Esta cita se encuentra en un legajo en poder de la familia Roa, parientes de Don Luciano Roa. Véase CASTRO FERNÁNDEZ, J. A.: *Vías de influencia...*, p. 277 y 284.

<sup>477</sup> IBIDEM, p. 266.

Policromador: Gregorio Mallón.

**Cronología:** 1756.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en el camarín del retablo mayor, sobre la barca.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica roja y manto azul decorados con rombos formados por hojas de laurel entrelazadas y, en cada rombo, una estrella de seis puntas. El Niño lleva una túnica roja con los mismos motivos decorativos. Para rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaciones intensas.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** repite el mismo modelo iconográfico de la pieza original de la Virgen de la Barca incluso su disposición sobre la barca, si bien aquí se han eliminado los ángeles sustituidos por un pequeño querubín que va en la popa de la barca. La Madre lleva a su Hijo en la mano derecha y un cetro en la izquierda y delante de ellos Santiago Apóstol se arrodilla abriendo los brazos

**Análisis estilístico:** la imagen es de canon más largo que la original, los paños se aristan y ganan en volumen y dinamismo sobre todo en la parte inferior de la falda y manto, los rostros pierden esa gracia y elegancia de la imagen gótica para ser ahora más explícitos en cuanto a carnaciones y elementos anatómicos individualizados.



### **3. VIRGEN DE LA BARCA**

#### **SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Ángel Rodríguez.

**Cronología:** 1979.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el camarín del retablo mayor, sobre la barca.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica roja y manto azul decorados con rombos formados por hojas de laurel entrelazadas y, en cada rombo, una estrella de seis puntas. El Niño lleva una túnica roja con los mismos motivos decorativos. Para rostro y manos se utilizan ocre claro y carnaciones suaves.



**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** repite el mismo modelo iconográfico de la pieza original de la Virgen de la Barca. La Madre lleva a su Hijo en la mano derecha y un cetro en la izquierda.

**Análisis estilístico:** la pieza fue realizada por Ángel Rodríguez en 1979 por encargo de Manuel Canosa Mouzo que pagó 90.000 pesetas por ella<sup>478</sup>. Es idéntica a aquella en composición, disposición y paños y se policromó del mismo modo. Al tratarse de una copia lo más fiel posible los rasgos estilísticos se difuminan al seguir las pautas de la pieza original. No obstante los paños son más densos, los pliegues se achaflanan ligeramente en los bajos de la túnica y los rostros han perdido esa gracia gótica para pasar a tener carnaciones mórbidas.



<sup>478</sup> CARDESO LIÑARES, J.: *Santuarios marianos de Galicia. Historia, arte y tradiciones*, Fundación Caixa Galicia, La Coruña, 1995, p. 242. Este autor hace un estudio muy completo del Santuario y sus obras de arte.

## **B. II. b) 2. VIRGEN DEL MONTE**

Se trata de una devoción local de orígenes remotos que se basa en el relato de la aparición de la Virgen en el Monte Corpiño. Hay tres leyendas que explican el origen de esta advocación fundamentadas en milagros muy similares, por otra parte, a los de la Virgen de la Barca. Una de ellas habla de la aparición de la Virgen a unos pastores que estaban rezando en el Monte Farelo, de ahí su nombre. Otras hablan de milagros realizados para salvar a pescadores que estaban en peligro.

En el monte ese lugar se construyó una pequeña capilla que fue reconstruida hasta la actual de mediados del siglo XVIII. Se celebra su fiesta el lunes de Pascua. Era tradición que se pasase la noche anterior a este día en los alrededores de la Capilla o en su interior. Así mismo, algunas personas ancianas de la villa de Camariñas recuerdan cómo las mujeres de los marineros se acercaban a este santuario para hacer el cambio de teja, según donde soprase el viento, para facilitar así la llegada de los hombres en caso de temporal.

Se representa a la Virgen sentada, vestida con túnica, manto y velo llevando al Niño en sus brazos y en la mano derecha una rosa. Hay dos imágenes de la Virgen del Monte, la más antigua del siglo XV, está en el propio santuario del Monte. Es una imagen muy frontal e hierática pero interesante en cuanto al tratamiento de los paños. La otra imagen está en el retablo mayor de la parroquial de *Camariñas* (1778) y destaca por el tratamiento dinámico de sus paños y la exquisitez y naturalismo de su rostro.

VIRGEN DEL MONTE		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Iglesia de San Jorge de Camariñas	1788. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro

## 1. VIRGEN DEL MONTE

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** taller de Ferreiro.

**Cronología:** 1778.

**Estilo:** barroco-neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en la calle central del primer cuerpo del retablo mayor, sobre el sagrario.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.



**Policromía:** la Virgen lleva túnica rosa, manto azul con orla sobredorada, pañoleta y velo blancos y el Niño túnica verde. Los cabellos son marrones y para rostro y manos se utilizan ocres oscuros y carnaciones. Fue repintada

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa a la Virgen sentada, vestida con túnica, manto y velo llevando al Niño en sus brazos y en la mano derecha una rosa.

**Análisis estilístico:** se trata de una interesante pieza de exquisita realización especialmente en el rostro de facciones clásicas aunque ligeramente mofletuda en el que se destaca el mentón prominente, nariz pequeña y recta, labios muy naturalistas y ojos pequeños. Destaca el tratamiento lumínico de los cabellos tanto de la Virgen como del Niño. Los pliegues ampulosos y falsos son aristados y achaflanados combinándose con alguna zona lisa y recta en la túnica. El manto vuela por la espalda de la Virgen y cae por delante de su rodilla derecha generando un intenso efecto dinámico y promoviendo así la multifacialidad de la imagen<sup>479</sup>.

---

<sup>479</sup> Mariño relaciona esta imagen con las de Ferreiro para Samos. Véase MARIÑO, X.X.: *O escultor Ferreiro*, Noia, A Coruña, 1991, p. 78-79.

### **B. III. ARCÁNGELES**

#### **B. III. 1. San Miguel Arcángel**



### **B. III. 1. SAN MIGUEL ARCÁNGEL**

Los arcángeles, por ser entre la corte de ángeles seres no anónimos, forman un grupo aparte en la jerarquía celeste. Junto a los ángeles son “seres espirituales que, según la doctrina católica, sirven de intermediarios entre la Divinidad y los hombres”<sup>479</sup>. En función de ese papel, resultan interesantes desde el punto de vista iconográfico. Son siete: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Baraquiel (Maltiel), Jehudiel (Jofiel) y Sealtiel (Zeadkiel).

San Miguel Arcángel es el jefe de la milicia celeste, el más popular y además el que tiene una personalidad más definida, ya que es guerrero, caballero y el condestable de las milicias celestiales (*princeps militiae angelorum*)<sup>480</sup>. Él combatirá a los ángeles rebeldes arrojándolos al abismo y, sobre todo, salva a la mujer que acaba de parir (La Virgen, la Iglesia) combatiendo al dragón de siete cabezas (el Demonio). Es el que hace que venza el Bien sobre el Mal. Este significado varía sustancialmente en el siglo XVII, con la Contrarreforma, pasando a simbolizar el triunfo de la Iglesia católica contra los herejes.

Se representa bien en sus apariciones, bien pesando a las almas o venciendo al dragón. En el arciprestazgo de Nemancos únicamente hay representaciones de este último tema, tomado del Apocalipsis: “*Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus Ángeles fueron arrojados con él*”.<sup>481</sup> Efectivamente así se representa: como un guerrero alado, con vestimentas militares, blandiendo su espada que parece que va a utilizar bien contra el dragón, bien contra el Demonio, representado con forma humana y policromado con el color infernal, el rojo. Con la mano izquierda sujeta un escudo en el que, muchas veces, puede leerse la inscripción: “QUIEN COMO DIOS

<sup>479</sup> SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco*. Lecturas iconográficas e iconológicas, Madrid, 1981, p. 315.

<sup>480</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Tomo 1, volumen 1, Barcelona, 1995 p. 68.

<sup>481</sup> Apocalipsis, 12, 7-9. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, p. 1778.

Y MARÍA”, completa o en parte, o bien únicamente las iniciales: “Q C D”, que hacen referencia al significado etimológico de Miguel<sup>482</sup>. En Galicia predominan sus representaciones frente a las de otros arcángeles bien como protagonista, bien como acompañante de otras escenas.

En el arciprestazgo de Nemancos hay cinco imágenes de esta advocación en las que se representa a San Miguel siempre vestido con armadura, casco, espada y escudo con o sin leyenda. Bajo sus pies aparece bien el dragón con las fauces abiertas, bien un ángel de Satanás de formas malignas y color rojo. La imagen del *Santuario de la Virgen de la Barca* (1720-1726), realizada por algún artista del círculo de Romay al igual que el retablo, muestra al arcángel con todos sus atributos y la leyenda completa en el escudo. Del último tercio del siglo XVIII es la imagen de *San Cristóbal de Carnés*, realizada por el taller de Ferreiro, y una imagen popular del mismo momento de la *Capilla de la Virgen del Monte en Camariñas*. Ya en el siglo XIX, el San Miguel de *San Pedro de Coucieiro* (1804-1805) y *Divino Salvador de Camelle* (segundo tercio del siglo XIX).

SAN MIGUEL ARCÁNGEL		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1720-1726. Barroco	Círculo de Romay
San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas.	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	1804-1805. Neoclásico	Desconocido
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

<sup>482</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*, Ed. Omega, Barcelona, 1991, p. 201.

## 1. SAN MIGUEL ARCÁNGEL

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** círculo de Romay.

**Cronología:** entre 1720 - 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la calle central del retablo.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 130 cm.

**Policromía:** lleva túnica roja y armadura, escudo, casco y espada plateados. Las botas son azules y las alas grisáceas y verdes. Los cabellos negros y el rostro, brazos y piernas son ocre claros.



**Conservación y restauración:** en buen estado general, con pérdidas de preparación en el brazo izquierdo y suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa el arcángel como un guerrero alado, con vestimentas militares (túnica corta, armadura y casco). En la mano derecha lleva la espada que eleva para coger fuerza y atacar mientras con la izquierda sujeta un escudo con la inscripción: “QUIEN COMO DIOS Y MARÍA”. A sus pies un dragón se retuerce mientras el arcángel lo pisotea.

**Análisis estilístico:** la imagen es coetánea al retablo<sup>483</sup>. La sensación de movimiento se logra con el medio giro que realiza con el torso y el brazo que levanta la espada pero no con el cuerpo que permanece frontal. La pierna derecha se eleva simulando que pisa al dragón y la izquierda se mantiene frontal por delante de éste. Los pliegues muy movidos y naturalistas muestran formas redondeadas con pliegues achaflanados y metálicos resultando muy pesados sobre todo en la falda de la túnica. El rostro muestra, a pesar de la lucha, cierta inexpresividad que, junto a la forma ovalada, supone la

---

<sup>483</sup> Véase la ficha del Retablo de San Miguel en el Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía. Círculo de Romay, p. 113 de este trabajo.

perduración de fórmulas pasadas. Los cabellos se configuran con la superposición de dos mechones, uno sobre otro.

## 2. SAN MIGUEL ARCÁNGEL

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** taller de Ferreiro.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco - neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen del Carmen, en el ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica amarilla y armadura, casco, escudo y espada plateados. Las alas son doradas, los

cabellos negros y el rostro, piernas y brazos ocre oscuro. El demonio es marrón y casi rojo.

**Conservación y restauración:** en buen estado con una importantísima capa de suciedad acumulada.

**Iconografía:** se representa al arcángel como un guerrero alado, vestido con túnica y, sobre ella, una armadura. Lleva casco, escudo en la mano derecha y blande su espada con la derecha. A sus pies un ángel de Satanás, representado como un niño policromado de rojo, se retuerce mientras San Miguel lo pisa.

**Análisis estilístico:** la imagen realiza un intenso giro helicoidal situándose cada parte del cuerpo en un plano diferente. El brazo derecho blande la espada y se echa hacia atrás, el izquierdo se estira en horizontal, la pierna derecha se dobla sobre el demonio y la izquierda se exonera. Los paños se conforman con pliegues aristados en contraste con otros más suaves, todos ellos generando movimiento y efectos pictóricos. Destaca la calidad del



plegado aristado y muy plástico de la banda que cruza en diagonal la coraza del arcángel y vuela sobre el lado derecho.

En cuanto al rostro muestra ciertos signos que recuerdan a fórmulas establecidas por Ferreiro y llevadas a cabo con una maestría que en esta pieza no está presente. Se remarcan los arcos ciliares, depresión de las sienes, nariz recta, división del mentón en dos partes y los cabellos trabajados con mechones pictóricos y lumínicos.

### 3. SAN MIGUEL ARCÁNGEL

#### CAPILLA DE LA VIRGEN DEL MONTE. CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en una repisa que recorre el muro este de la nave principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 60 cm.

**Policromía:** lleva túnica oscura, manto rojo, botas y armadura negras. El escudo es gris plata igual que la espada y los cabellos negros. El niño al que pisa es marrón, casi rojo.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque se aprecia que está recubierta de una gruesa capa de barniz oxidado.

**Iconografía:** se representa al arcángel como un guerrero alado, vestido con túnica corta, sobre la que lleva una armadura, y manto volante. Lleva escudo en la mano izquierda y espada en la derecha con la que atacaría al ángel de Satanás, representado como un joven de piel roja que se escurre por el suelo.

**Análisis estilístico:** se trata de una pieza popular en la que no hay un tratamiento anatómico ni en el cuerpo ni en el rostro que únicamente se



caricaturiza. La imagen está completamente estática y frontal. El manto cuelga por debajo de la túnica desde la parte posterior y se voltea un cabo minúsculo sobre el hombro izquierdo enrollándose alrededor de él. Los pliegues de la túnica se aristan en bandas verticales paralelas sucesivas sin apenas logros en cuanto a la sensación de movimiento.

#### 4. SAN MIGUEL ARCÁNGEL IGREXA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1804 -1805.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor de la iglesia, en la calle del ático.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica rosa y azul con armadura gris plata igual que el casco, la espada y el escudo. Las botas son negras, las alas doradas y el niño al que pisa es rojo. El rostro es ocre claro con carnaduras y los cabellos son amarillos.

**Conservación y restauración:** presenta importante suciedad superficial, sobre todo en rostro y brazo derecho, que causa un ennegrecimiento de la policromía.

**Iconografía:** se representa el arcángel como un guerrero alado, vestido con túnica corta y una banda cruzada por delante del pecho. Lleva armadura, casco, espada al alto en la mano derecha y, en la izquierda, un escudo con la leyenda: “QUIEN COMO DIOS”. EL arcángel pisa con las botas a Satanás, representado con duros rasgos en el rostro y policromado de rojo, que se retuerce en el suelo sintiéndose vencido.



**Análisis estilístico:** la imagen fue encargada a un taller santiagués entre 1804 y 1805<sup>484</sup> y muestra detalles de factura un tanto popular. La disposición recuerda a la imagen de Carnés pues el arcángel blande la espada con la mano derecha, echándola hacia atrás y tratando de establecer un giro helicoidal que no se logra del todo. Los pliegues de la falda, de gran verticalidad, se disponen en paralelo combinando formas aristadas con otras más redondeadas. Bajo la armadura se puede apreciar parte de la anatomía subyacente y la banda que la cruza en diagonal, sin demasiado recorrido, vuela ligeramente sobre el lado derecho. El rostro mezcla rasgos clasicistas con naturalistas: nariz recta, boca pequeña, depresión de las sienes ligeramente remarcada, lóbulo de la oreja destacado, ojos almendrados,...

## 5. SAN MIGUEL ARCÁNGEL

### IGREXA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa sobre el retablo mayor de la iglesia, en el segundo cuerpo y en el lado de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 87 cm.

**Policromía:** lleva túnica azul con banda cruzada roja, armadura gris plata igual que el escudo, el casco y la espada, y botas marrones. Sus cabellos son negros y el rostro ocre claro con carnaduras y sus alas son doradas. El dragón al que pisa es verde. Fue repintado.

**Conservación y restauración:** está en buen estado. Fue repintado.

**Iconografía:** se representa el arcángel como un guerrero alado, vestido con túnica corta y banda cruzada por delante del pecho que aparece cubierto con



<sup>484</sup> Véase LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, p.190.

una armadura. Lleva casco, espada en la mano derecha y escudo en la izquierda con las iniciales: “Q C D” es decir: “QUIEN COMO DIOS”. El arcángel se concentra en pisar al dragón para inmovilizarlo al tiempo que le amenaza con la espada.

**Análisis estilístico:** la imagen resulta muy estática pues el giro helicoidal que se trata de generar no se logra. La pierna derecha se adelanta tal como se aprecia bajo la tela de la túnica, el brazo derecho con la espada se cruza por delante del pecho del arcángel pero éste se mantiene completamente frontal. La túnica muestra un completo repertorio de pliegues verticales, diagonales, de texturas blandas y dúctiles y aristados. La orla inferior dibuja brascas ondulaciones de perfil aristado y la banda que cruza en diagonal se pega al cuerpo por completo perdiendo el vuelo que se venía representando en imágenes anteriores. El rostro ovalado muestra pequeños detalles anatómicos que dan un toque naturalista a la imagen tales como el mentón o la boca pequeña entreabierta.



## **B. IV. PERSONAJES BÍBLICOS**

B. IV. 1. Ana (madre de la Virgen)

B. IV. 2. José

B. IV. 3. Joaquín

B. IV. 4. Juan Bautista

B. IV. 5. Lázaro

B. IV. 6. María Magdalena

## **B. IV. 1. SANTA ANA**

Nada se dice en los evangelios canónicos de los padres de la Virgen María teniendo que acudir a los evangelios apócrifos para saber de ellos. Según recoge Ribadeneyra, Ana fue la mujer de Joaquín, los dos galileos de Nazaret y ejercitados en guardar la ley de Dios. *“Vivían muy afligidos estos santos casados por haber sido veinte años sin tener fruto de bendición por lo cual andaban como avergonzados y corridos y apartados del trato y conversación de los otros hombres de su calidad hasta que un día apareció un ángel a San Joaquín y le dijo que Ana, su mujer, pariría una hija a quien pondrían el nombre de María, la cual sería llena del Espíritu Santo y más ilustre y dichosa que Sara, Rebeca y Raquel (...). Y como el ángel lo dijo, así se cumplió. Concibió Ana de su marido Joaquín y parió a la Serenísima Reina de los Ángeles Nuestra Señora la Virgen María.”*<sup>485</sup>

Se representa como una mujer vestida con túnica, manto y tocas monjiles. Puede llevar a la Virgen niña a su lado o en sus brazos y suele hacer pareja con Joaquín, padre de la Virgen.

En Nemancos hay dos imágenes de santa Ana del siglo XIX. Una en el *Santuario de la Virgen de la Barca* (1872) en la que se representa con las vestimentas habituales y llevando a la Virgen a su lado, hacia la que tiende la mano. La otra imagen está en la iglesia de *Santa María de Xaviña* (segunda mitad del siglo XIX). En este caso se representa a la santa con un libro en la mano derecha y a la Virgen sobre el brazo izquierdo.

<b>SANTA ANA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1872. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Xaviña	Segunda la mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

---

<sup>485</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 7, p. 76.

## 1. SANTA ANA

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1872.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen de la Saleta, en la hornacina del ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica roja, manto azul y amarillo y tocas blancas. Para rostro y manos se utilizan ocre y carnaciones. La niña lleva túnica azul con sobredorados en los bordes del cuello y las mangas.

**Conservación y restauración:** presenta importantes pérdidas matéricas en la parte inferior derecha del manto y en el cabo volante del mismo, bajo el brazo derecho. En la mano derecha de la santa falta medio dedo de los tres centrales y, a la imagen de la Virgen niña, le falta la mano derecha completa. **Iconografía:** se representa a la santa con las vestimentas habituales (túnica, manto y toca de casada) y llevando como atributo a la Virgen niña a su lado. Estira la mano derecha hacia ella en actitud protectora.

**Análisis estilístico:** la imagen es coetánea al retablo datado en 1872<sup>486</sup>. El rostro ovalado muestra una boca pequeña y bien marcada. Los ojos redondos y la órbita remarcada, nariz recta que prolonga su línea con las cejas y mentón prominente y redondeado. La imagen describe una “c” muy acusada y sus ropas muestran escaso movimiento, tan sólo en el manto que vuela sobre el costado izquierdo. En la túnica predominan los pliegues verticales que se contrarrestan con otros diagonales que los cortan, de perfil aristado y con algunos blandos y lisos.



<sup>486</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Virgen de la Saleta. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía. 1872.*

## 2. SANTA ANA

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 181 cm.

**Policromía:** lleva túnica roja y manto azul con sobredorados en los bordes, tocas blancas igual que la túnica de la Virgen niña. El libro es marrón oscuro y ocre y, para rostros y manos, se utilizan ocre claro y carnaciones.

**Conservación y restauración:** la imagen de la Virgen niña presenta hendiduras de encajamiento. En el rostro de la santa hay pérdidas de policromía. Así mismo, se observa oxidación de los clavos de sujeción.

**Iconografía:** se representa como una mujer madura vestida con túnica, manto y toca de casada. Lleva como atributos un libro abierto en la mano derecha y a la Virgen niña en la izquierda.

**Análisis estilístico:** la imagen es de canon alargado y muestra los paños de la túnica muy verticales y aristados con la orla inferior ligeramente acampanada. El ampuloso manto se tuerce bajo el brazo derecho, cruza por delante y se enrolla en el brazo izquierdo ondulándose ligeramente en su caída y mostrando, esta vez, paños más redondeados y de textura dúctil. El rostro de la santa muestra una importante arruga alrededor de la pequeña boca y tiende a la idealización en el resto de las facciones, al igual que en la Virgen niña.



## **B. IV. 2. SAN JOAQUÍN**

Joaquín era el marido de Ana y el padre de la Virgen. De él dice Ribadeneyra que era “*galileo de la ciudad de Nazaret*”. Junto a su mujer, pertenecían a la tribu “de Judá y del real linaje de David. Ejercitábanse continuamente en la guardia de la ley de Dios, en oraciones y santas obras y particularmente en limosnas porque dividían la renta que cada año cobraban de su hacienda en tres partes, de las cuales una gastaba en su casa y familia, la otra en el templo y con sus ministros y la tercera la daban a los pobres”<sup>487</sup>. Suele representarse con un cesto con dos palomas que era la ofrenda ritual en el templo<sup>488</sup>.

En Nemancos hay dos imágenes del santo, ambas en el *santuario de la Virgen de la Barca*. Una en el ático del retablo de San Miguel (entre 1720-1726) y otra en el ático del retablo de Cristo Crucificado (1859). La imagen hace o hacía pareja con la de santa Ana, situada en el retablo de enfrente. Se representa a San Joaquín vestido con túnica y manto y sin atributo alguno, posiblemente porque los perdiese (algunas imágenes estiran hacia delante la mano como protegiendo algo). La imagen de 1859, sin documentar, responde estilísticamente a la mano de Francisco Rodeiro de quien Cardeso Liñares dice que tiene “*claros matices de analogía con Ferreiro. Parte de los mismos esquemas compositivos, cierto aire estático y concentración de fuerzas casi en un solo punto, carnaciones morbosas y paños táctiles con búsqueda el claroscuro en sus pliegues...*”<sup>489</sup>.

SAN JOAQUÍN		
IGLESIA	FECHA- ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Entre 1720-1726. Barroco	Círculo de Romay
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1859. Ecléctico	Francisco Rodeiro

<sup>487</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 7, p. 76

<sup>488</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte...*, t. 2, vol. 4, p. 153.

<sup>489</sup> CARDESO LIÑARES, J.: “El arte en el Valle de Barcala : presencia jacobea, el escultor Rodeiro, la visita de Mayo y Leis”, *Compostellanum*, Vol. 35, n. 3-4 (jul.-dic. 1990), p. 582. Sobre Rodeiro véase también Villaverde Solar, M<sup>a</sup> Dolores: “Liñares y Rodeiro : dos escultores compostelanos del S. XIX”, *Compostellanum*, nº 3/4 (2000), p. 813-840.

## 1. SAN JOAQUÍN

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** círculo de Romay.

**Cronología:** entre 1720 - 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está situado en el retablo de San Miguel, en la hornacina del ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** de los escasos restos de policromía que permanecen sólo se distingue que el manto era rojo.

**Conservación y restauración:** está en muy mal estado con algunas pérdidas matéricas

localizadas y, sobre todo, pérdida casi total de policromía. Además presenta suciedad superficial.

**Iconografía:** es la representación de San Joaquín, el marido de santa Ana, que era el padre de la Virgen María. Lleva como vestimentas una túnica y un manto que sujeta con la mano derecha mientras estira la izquierda lateralmente, como protegiendo a un niño que caminase a su lado y que, sin duda, era una representación de la Virgen María, uno de sus atributos más frecuentes en el arte gallego.

**Análisis estilístico:** la imagen es coetánea al retablo, realizado entre 1720 y 1726<sup>490</sup>.

Muestra una intención de avanzar adelantando el pie derecho ligeramente y sujetándose, al tiempo, el manto con la mano derecha como retirándolo para no tropezar. El tratamiento de los pliegues de túnica y manto es tremendamente dinámico mostrándose muy plásticos y naturalistas aunque un tanto pesados. El manto se tuerce cruzándose en diagonal desde el hombro



<sup>490</sup> Véase la ficha del *Retablo de San Miguel Arcángel. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía. Entre 1720-1726.*

derecho hasta el extremo opuesto bajo el brazo izquierdo. En el rostro se busca expresividad por medio de rasgos naturalistas: boca perfilada, bigote superpuesto sobre la barba que se divide en dos grandes matas de cabello trabajadas mechón a mechón y ojos pequeños con cejas ligeramente arqueadas.

## 2. SAN JOAQUÍN

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** Francisco Rodeiro.

**Cronología:** 1859.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está situado en el retablo de Cristo Crucificado, en la hornacina del ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica larga violeta, túnica corta azul y manto rojo. La barba y los cabellos son gris oscuro y para rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general aunque acusa una importante suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa al santo vestido con doble túnica y manto, con el tipo físico habitual (largos cabellos y larga barba) que debía llevar como atributo una vara en la mano derecha y la Virgen niña caminando a su lado.

**Análisis estilístico:** la imagen es coetánea al retablo, datado en 1859<sup>491</sup>. Estilísticamente repite las fórmulas de Rodeiro: gran cantidad de pliegues curvados, poco profundos y de perfil redondeado, cintura ceñida que provoca la existencia de dos óvalos coincidentes con tórax y vientre y el manto que se



<sup>491</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santo Cristo y Sepulcro. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía. 1859.*

enrolla en el brazo derecho y cae por el izquierdo abriéndose sin llegar a tocar el suelo. El rostro muestra, como único detalle anatómico, una ligera depresión de las sienes pero se mantiene sereno y sin expresividad dando la impresión, como indicaba Cardeso Liñares, “de que no hay correspondencia entre cara y cuerpo”<sup>492</sup>.

---

<sup>492</sup> CARDESO LIÑARES, J.: *Luces y sombras...*, p. 178.



### **B. IV. 3. SAN JOSÉ**

José es el esposo de María y el padre de Jesús. En la Edad Media fue un personaje secundario y, a partir de 1522 con la publicación de la *Suma de los dones*, su culto se difunde sobre todo a través de las órdenes religiosas<sup>493</sup>. Será a partir del siglo XVII cuando se popularice su culto a través de su asociación con Jesús y María para ser “una nueva Trinidad, la Trinidad de la tierra, imagen de la del cielo”<sup>494</sup>. Apenas se habla de él en los Evangelios canónicos teniendo que recurrir a los Apócrifos (*Protoevangelio de Santiago* e *Historia de José el carpintero*) para saber los detalles de los principales aspectos de su vida<sup>495</sup>. Se representaba, en la Edad Media, como un anciano calvo y de larga barba blanca pero, a partir del Concilio de Trento, pasa a ser un hombre maduro y protector de su hijo. Puede llevar como atributos al Niño, algún instrumento relacionado con su profesión de carpintero y, sobre todo, la vara florida, elemento fundamental en su elección como esposo de la Virgen.

Hay 14 imágenes de San José en el arciprestazgo en la mitad de sus parroquias pues, la otra mitad, carece de ellas.

Los distintos modelos iconográficos que se conocen para San José, están estudiados por López Vázquez<sup>496</sup> y de su estudio partimos. El escultor Mateo de Prado es quien introduce en Galicia el tipo iconográfico definitivo, que se venía haciendo en el arte castellano desde los primeros años del siglo XVII. En su San José de *Santa María de Conxo* (1664-1673) representa a un hombre maduro, vestido con túnica y manto, protector del Niño y portando la vara florida como atributo, tal como hiciese en el coro de *San Martín Pinario*, aunque en *Conxo* se acerca más al modelo de Gregorio Fernández al aumentar la actitud cariñosa del padre putativo hacia el Niño. De este modelo arranca la imagen de *Santa María de la O*, en la que el Niño va de pie al lado del

---

<sup>493</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “La expresión artística de la devoción”, *Galicia Terra Única. Galicia Renace*. Santiago, 1997, p. 278.

<sup>494</sup> MÂLE, E.: *El Barroco: arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 282-283.

<sup>495</sup> Sobre algunos de ellos y su representación pictórica en el Monasterio de San Martín Pinario véase LÓPEZ AÑÓN, E. M.: “Serie sobre San José”, *Santiago. San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, Xacobeo 1999, p. 380-385.

<sup>496</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: La expresión artística de la devoción...p. 278.

santo que muestra cierto afán de proteccionismo con el gesto de la mano abierta dirigida hacia su cabeza.

Prado realiza otra imagen del santo para el *Santuario de Placeres en Lourizán* (último tercio del siglo XVII) en la que aporta dos cambios importantes: el Niño ya no va al lado de su padre sino que ahora le sostiene en su brazo izquierdo y mira hacia él. Además el manto se voltea sobre el brazo izquierdo y se resbala bajo el derecho para unirse al cabo volante y hacer de peana para el Niño. Las imágenes del *Santuario de la Barca* (primer tercio del siglo XVIII) y de la iglesia de *San Pedro de Coucieiro* (circa 1743), siguen este modelo de Prado aunque hayan perdido el Niño.

Ya en el siglo XVIII, el modelo seguido por los discípulos de Miguel de Romay<sup>497</sup> que realizan un San José para el retablo mayor de *San Martín Pinario* y lo repiten en el *Retablo de la Virgen Inglesa* de la misma iglesia (1741-1745) y que vienen a recoger los tipos iconográficos de Alonso Cano, como ya había señalado el profesor Otero Túnuez<sup>498</sup>. Éste será el modelo que se copie en una pequeña pieza de madera que se conserva en la sacristía de la iglesia de *Santiago de Cereixo*, aunque la disposición de la propia imagen se invierte (el Niño reposa sobre el brazo izquierdo y no sobre el derecho) y cambia la disposición del manto que no se voltea sobre el brazo derecho sino que se desliza por debajo para ser la peana del Niño.

El modelo de José Gambino “que repetirá una y otra vez en sus obras”<sup>499</sup> representa a San José en actitud de comenzar a caminar, llevando la vara florida en la mano derecha y al Niño en su brazo izquierdo, sujeto al cuello del padre putativo y volviéndose hacia el espectador. El manto cae vertical por la espalda, dejando la parte superior izquierda libre, “para terciarse después diagonalmente ante la figura y alcanzar el otro hombro de

---

<sup>497</sup> Esta pieza se venía atribuyendo a Benito Silveira pero, las últimas investigaciones dudan seriamente de su existencia, por lo que se atribuye esta imagen a un discípulo de Miguel de Romay, posiblemente el mismo que trabaja en el retablo de la Barca de Muxía. Sobre esta cuestión véase FOLGAR DE LA CALLE, M. C y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Los retablos”, *Catálogo de la Exposición Santiago: San Martín Pinario...*, p. 266 y 267.

<sup>498</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “Escultura”. En *Historia del Arte Hispánico. IV. El Barroco y el Rococó*, Madrid, 1978, p.125.

<sup>499</sup> En el retablo mayor do convento de Herbón, en el convento do Carme de Arriba y en el retablo mayor de la Iglesia de las Orfas. ÁLVARO LÓPEZ, M.: *Gambino. 1719-1772*, Santiago, 1997, p. 74.

modo inestable y poco duradero” según describía Otero Túñez<sup>500</sup>. El escultor Ferreiro rehará una imagen de *San José* para el convento del *Carmen de Arriba* de Santiago, probablemente realizada por algún escultor del taller de Gambino, dotándola ahora de detalles de su escuela<sup>501</sup>. Sigue este modelo la imagen de *Carnés* que es una fiel copia con la contraposición de las cabezas de santo y Niño, la disposición de éste, el manto volteado sobre el hombro derecho que cruza por delante hasta el otro lado, la actitud de comenzar a andar, etc...

Siguiendo con el modelo de Gambino, su hijo Tomás realiza un *San José* para la iglesia de *Santa María de Abades* que es el modelo que se copia en la imagen de *Ozón*. El manto se voltea sobre el hombro derecho cruzando por delante hasta el otro lado, la mirada elevada del santo, el tratamiento del rostro en el que se aprecia la estructura ósea bajo los músculos, etc

Por otro lado, la imagen de San José del Monasterio de *San Salvador de Celanova* de Ferreiro es el modelo que sigue la pieza de la *Capilla de la Virgen del Monte en Camariñas* aunque la disposición es, en realidad, la misma que la de la Virgen del Rosario de *Santiago de Sigrás*.

En el *San José de Touriñán* el manto se voltea sobre el antebrazo izquierdo pero, en el derecho se desliza bajo el brazo para arremolinar-se alrededor de la pierna. La disposición del Niño recuerda a imágenes de *Celanova* o *Santiago de la Coruña* mientras que el manto remite ya a imágenes neoclásicas de la Asunción que se representa de pie, derivadas del taller de Ferreiro, y que en el siglo XIX tendrán gran repercusión.

En *Moraime* se parte del modelo de Gambino, reinterpretado y degenerado, remitiendo además en algunos aspectos, a la imagen del San Roque de la *Catedral de Santiago* realizada por Rodeiro.

Finalmente, el siglo XX deja una variada tipología iconográfica con reminiscencias del pasado y trazos industrializados que llegan a lo “kitsch”. La imagen do *San José de Villastose* retoma el modo de coger al Niño del taller de Miguel de Romay sobre un brazo tocándole la punta del pie con la otra

---

<sup>500</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: “Del Barroco al rococó: retablos e imágenes de la iglesia compostelana de las Huérfanas”, *Abrente*, nº 26, A Coruña, 1996, p.27.

<sup>501</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: *El Carmen de Arriba (Carmelo de Santiago). Arquitectura y escultura, IV Semana mariana*, Santiago de Compostela, 1998, p. 148. LÓPEZ CALDERÓN, M.: “José Gambino. 1719-1775”, *Artistas Galegos. Siglos XVIII y XIX*, Vigo, 2004, p. 119-120.

mano, aunque la disposición de túnica y manto nada tenga que ver ya con aquel. Las imágenes de *Carantoña* y *Camariñas* representan a un San José con un amplísimo manto que cubre la túnica cruzándose por delante y que lleva al Niño en los brazos, ya totalmente frontal y vestido con túnica.

Dos imágenes del siglo XX cierran el recorrido por esta iconografía en el arciprestazgo: el San José de *Muxía* que representa a San José con el Niño de pie sobre una bola del mundo, con los brazos abiertos en señal de acogimiento de su Iglesia y el San José de *Cereixo* que repite la iconografía anterior pero aquí el Niño es un poco más pequeño y porta como atributo la cruz de su muerte, se suprime la bola del mundo y mira al cielo bajo la atenta mirada de su padre putativo.

SAN JOSÉ		
IGLESIA	FECHA- ESTILO	AUTOR
Santa María de la O	Último tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido
Santuario de la Virgen de la Barca	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido
Santiago de Cereixo	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Cristobal de Carnés	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido
San Martiño de Ozón	1890. Ecléctico	Desconocido
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido
San Martiño de Touriñán	1868-1869. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraime	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

San Martiño de Carantoña	1930. Eclético	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido
Santa María de Muxía	Circa 1900. Eclético	Desconocido
Santiago de Cereixo	Segundo cuarto siglo XX. Eclético	Desconocido

## 1. SAN JOSÉ

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en el retablo mayor, en la calle de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 96 cm.

**Policromía:** el santo lleva túnica azul y manto ocre y el Niño lleva túnica en tonos ocres oscuros. Se utilizan ocres suaves y marrones con carnaciones para manos, pies y cabellos.

**Conservación y restauración:** en buen estado. Parece haber sufrido una restauración a la vista de los barnices excesivos de la pieza.

**Iconografía:** sigue el modelo de Mateo de Prado en Conxo, en el que se representa a San José vestido con túnica corta ceñida a la cintura y con cuello en pico, que deja ver las botas. El manto se voltea sobre el hombro izquierdo y reposa sobre el derecho. El santo se identifica con el padre protector que lleva al Niño a su lado aunque sin inclinar la cabeza hacia él, como en Conxo, sino más bien como en Arealonga donde es el Niño quien se vuelven solícito hacia el padre buscándolo con la mirada. El santo lleva aquí como atributos la vara florida y al propio Niño.



**Análisis estilístico:** en ambas imágenes se aprecia un movimiento contenido como con cierta intención de comenzar a caminar, sobre todo en el Niño, que trata de romper el espacio. Los brazos de San José, sujetando la vara con una y buscando a su hijo con la otra, anuncian una dispersión de fuerzas. Los pliegues son acartonados, metálicos y quebrados con cierta profundidad, de tradición mateana lejos aún de presupuestos naturalistas. El rostro mantiene la estructura prismática, alargado, estático y sin expresividad primándose un punto de vista frontal

## 2. SAN JOSÉ

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII

**Estilo:** barroco

**Localización y procedencia:** está situado en el retablo de la Virgen de la Saleta, en la hornacina del ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** la túnica es gris y el manto amarillo. Los cabellos y el bastón son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** presenta suciedad superficial y algunas pérdidas de preparación en las ropas.

**Iconografía:** responde al tipo iconográfico de San José sujetando al Niño Jesús en los brazos, vinculado a Mateo de Prado en la imagen del *santuario de Placeres en Lourizán*. En esta imagen la túnica se ata a la cintura que deja ver los pies, pero el manto se voltea sobre el hombro derecho y se desliza bajo el brazo izquierdo. El santo lo sujeta con la mano, sobre la que se dispondría el Niño, tendiendo los dedos de la mano derecha hacia él en afán protector.



**Análisis estilístico:** la imagen presenta un canon elevado, pliegues acusadamente verticales acartonados en el manto con gran sensación de dinamismo y muy plásticos. En la túnica se arremolinan en la parte inferior izquierda en contraste con las partes lisas de los pliegues perfectamente delineados y alternando zonas cóncavas y convexas. El rostro y las manos muestran formas idealizadas aunque con algún detalle anatómico.

### 3. SAN JOSÉ

#### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1743.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el Retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas, en el primer cuerpo de la calle de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 110 cm.

**Policromía:** La túnica es azul y el manto amarillo. Para rostro, manos y pies se utilizan ocre y carnaciones mientras que para los cabellos, barba y bigote se emplean marrones oscuros.



**Conservación y restauración:** está en bastante mal estado acusando importantes faltas matéricas sobre todo en el rostro y la túnica. Debía llevar al Niño sobre el brazo izquierdo, hoy perdido.

**Iconografía:** responde al tipo iconográfico de San José sujetando al Niño Jesús en los brazos, vinculado a Mateo de Prado en la imagen del *santuario de Placeres en Lourizán* aunque aquí con ciertas variaciones. En este caso se pierde el Niño que debía ir sobre el brazo izquierdo y, posiblemente de pie, tal como se deduce de la disposición de la mano del santo y de su mirada

ligeramente elevada. La imagen lleva túnica atada a la cintura que deja ver los pies y manto volteado sobre el brazo izquierdo que se dobla bajo éste. El cabo del lado derecho pasa por debajo del brazo cruzando por la cintura y reposando sobre el brazo izquierdo, difiriendo de *Placeres*.

**Análisis estilístico:** la imagen es coetánea al retablo datado circa 1743<sup>502</sup>. Los pliegues son bastante acartonados y aristados generando un gran efecto pictórico sobre todo en el manto, tanto en el extremo que se voltea, como en el que se recoge desde el lado derecho. En cambio, el movimiento aún está bastante contenido en la túnica al igual que en la propia disposición de la imagen en el espacio. El rostro de facciones naturalistas muestra cierta carga psicológica.

#### 4. SAN JOSÉ

##### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la sacristía de la Iglesia.

##### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 109 cm.

**Policromía:** la túnica es morada y el manto amarillo. Se utilizan ocre y carnaciones para rostro, manos y cuerpo del Niño.

**Conservación y restauración:** presenta acumulación de mucha suciedad y alguna pequeña pérdida de policromía.

**Iconografía:** sigue el modelo establecido por los discípulos de Miguel de Romay en el San José del *Retablo de la Virgen Inglesa de San Martín Pinario* realizado



<sup>502</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas*. San Pedro de Coucieiro. Circa 1743.



entre 1741 y 1745, aunque con algunas diferencias. Aquí el santo lleva en los brazos al Niño sujetándolo por la espalda mientras, con la mano derecha, le toca la punta del pie y, el propio manto del santo le sirve de peana al Niño.

**Análisis estilístico:** la escultura se dispone en el espacio avanzando ligeramente la pierna derecha en clara intención de moverse y, al mismo tiempo, con un predominio del punto de vista frontal. Un conjunto de pliegues aristados con cierta profundidad alterna con otros naturalistas y redondeados, de gran plasticidad y, todas ellas, generan una intensa sensación de movimiento y dinamismo sobre todo en la parte central de la pieza. Allí el manto se arremolina para recibir al Niño y en los pliegues de la túnica donde se forman bucles. El rostro de facciones naturalistas muestra cierta carga psicológica.

## **5. SAN JOSÉ**

### **IGLESIA DE SAN CRISTOBAL DE CARNÉS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en el retablo de San Andrés, en la calle de la epístola.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 67 cm.

**Policromía:** túnica azul -grisácea y manto amarillo. Para el cuerpo del Niño, manos y rostro del santo con ocre y carnaciones y para los cabellos marrones

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque con ciertas pérdidas policromáticas y decoloración general de la policromía. Acusa suciedad superficial.



Iconografía: sigue el modelo de Ferreiro para el *Carmen de Arriba*<sup>503</sup> en Santiago, bastante fielmente en la concepción de la pieza en la que hay una importante dispersión de fuerzas a causa de los fuertes giros de las cabezas del santo y el Niño en direcciones opuestas (el santo vuelve la cabeza en diagonal hacia la izquierda y el Niño hace un fuerte giro hasta lograr mirar al espectador pero sin soltar el cuello de su padre putativo). La disposición de la escultura en el espacio también es similar: dobla la perna derecha adelantándola y exonera la izquierda con el correspondiente movimiento de los pliegues en la falda de la túnica. El manto se voltea sobre el hombre derecho y se dispone en diagonal sobre la túnica cubriéndola casi por completo hasta llegar al brazo izquierdo donde lleva al Niño.

**Análisis estilístico:** el canon es alargado y la dispersión de fuerzas total ya que el santo eleva la mirada, extiende el brazo derecho, el Niño realiza un giro helicoidal para mirar al fiel y, el propio santo se sitúa en el espacio en clara acción de caminar. Los paños son falsos, aristados y amplios, con gran dinamismo y plasticidad ocultando la anatomía subyacente. El rostro de facciones clásicas y con un gran tratamiento anatómico naturalista muestra una introspección anímica.

## **6. SAN JOSÉ**

### **IGLESIA DE SAN MARTIÑO DE OZÓN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1890.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el retablo mayor de la Iglesia, en la calle de la epístola.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 96 cm.

---

<sup>503</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: "El Carmen de Arriba (Carmelo de Santiago). Arquitectura y escultura", *IV Semana Mariana*, Santiago, 1998, p.147.

Policromía: túnica azul, manto amarillo y amplia gama de ocre para rostro, manos y cabellos de ambas figuras. En la túnica del Niño blanco y dorados.

Conservación y restauración: en buen estado general aunque hay que señalar una importante capa de suciedad superficial.

Iconografía: se trata de la reinterpretación de un modelo derivado de Gambino en manos de su hijo Tomás, tal como lo representó en *Santa María de Abades*<sup>504</sup>. Es una imagen de canon alargado, la túnica se abre en el pecho en “v” y el manto se voltea sobre el hombro derecho cruzando la túnica transversalmente. Lleva en el brazo izquierdo al Niño que aquí aún no gira del todo hacia el espectador como en *Abades*, y la vara florida en la mano derecha que aquí no se sostiene por presión contra el cuerpo, pues la mano está sosteniendo al niño.



**Análisis estilístico:** la pieza fue comprada 1890 por un importe total de seiscientos reales<sup>505</sup>. Se concibe como una composición cerrada y con concentración de fuerzas, el santo sujeta al Niño con las dos manos y eleva ligeramente la mirada mientras éste va girando hacia el espectador para mirarlo frontalmente. En el tratamiento de los paños se observa una amplia gama de tipos de pliegues: verticales y diagonales, redondeados y casi lisos, acartonados y tubulares,... que recogen reminiscencias de épocas pasadas. En cuanto a su disposición, el santo dobla la pierna derecha dibujando un pliegue redondeado y dejando el pie izquierdo en primer plano, conteniendo así las fuerzas como corresponde al siglo XIX. El tratamiento del rostro muestra algunos trazos naturalistas y un interesante estudio de la estructura ósea subyacente, tal como hiciese en su momento Gambino, con esos pómulos destacados y los cabellos trabajados con

<sup>504</sup> GENDE FRANQUEIRA, G.: “Cita de tres maestros compostelanos en el Retablo Mayor de la Iglesia de Fiopáns”, *Abrente*, 1976, núm. 8, La Coruña, p. 101-105.

<sup>505</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 361-362.

minuciosidad, aunque con cierta idealización de las formas, sobre todo en el rostro del Niño.

## 7. SAN JOSÉ

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE. IGLESIA DE S. JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la nave de la capilla sobre una estrecha repisa que recorre el muro de ésta.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 65,5 cm.

**Policromía:** túnica azul oscuro con manto ocre y sobredorado y rostro y manos con ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** presenta gran cantidad de suciedad acumulada, la mayor parte procedente, seguramente, del humo de las velas ya que la capilla carece de electricidad.

**Iconografía:** la imagen sigue el modelo iconográfico de la imagen que Ferreiro realiza para el Monasterio de San Salvador de Celanova. La relación entre santo y Niño es directa ya que la composición aún es bastante cerrada y ambos se miran sin hacer giros opuestos. En cuanto a la disposición del manto los cabos se cintan a ambos lados, el izquierdo sobre el antebrazo derecho cayendo bastante recto y el otro sobre el izquierdo, disposición que, en realidad, es la misma que la de la Virgen del Rosario de *Santiago de Sigrás* realizada también por José Ferreiro<sup>506</sup>. Lleva la vara florida en la mano derecha, atributo habitual.



<sup>506</sup> CARDESO LIÑARES, J.: *Luces y sombras...*, p. 165-168.

**Análisis estilístico:** estilísticamente responde a una cronología del último tercio del siglo XVIII atendiendo a su largo canon, la línea de contorno quebrada y dinámica, amplios y falsos pliegues aristados que ocultan la anatomía, la composición abierta que busca la dispersión de fuerzas y al tratamiento anatómico más estudiado (rostro de perfil clásico, manos de largos dedos,...).

## 8. SAN JOSÉ

### IGLESIA DE SAN MARTIÑO DE TOURIÑÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1868-1869.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la calle del evangelio del retablo mayor de la Iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 75 cm.

**Policromía:** la túnica es grisácea y el manto rojo. Se observa un importante repinte.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el santo flexiona la pierna derecha dibujando un pliegue liso sobre la rodilla y mantiene recta la izquierda. Lleva al Niño en el brazo izquierdo girando hacia el espectador y la vara florida en la mano derecha. El manto se voltea sobre el hombro izquierdo y se desliza bajo el derecho para arremolinar sobre la rodilla derecha como sucedía, por ejemplo, en la imagen de Santa Catalina del *Retablo de la Iglesia dos Remedios de Vilamaior*.

**Análisis estilístico:** la imagen se realizó entre 1868 y 1869 y costó, junto a la de San Roque, 440 reales “sin pintar”<sup>507</sup>. Por su pintura cobró José Nimo de



<sup>507</sup>LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental*,... p. 449.

Cee un total de 800 reales<sup>508</sup>. La escultura dibuja una leve curvatura acentuando la forma acampanada de la orla inferior de la túnica y sus ropas tienden a la verticalidad en los múltiples pliegues redondeados que contrastan, únicamente, con los paños lisos de la rodilla que se adelanta. En el rostro predomina la morbosidad y la idealización con cierta tendencia a imitar formas barrocas tratando de reflejar la estructura ósea subyacente y con la cabeza ladeada y elevada.

La imagen remite, en cuanto a la disposición del Niño, a imágenes de *Celanova* o *Santiago de la Coruña*. Por su parte, la disposición del manto recuerda a imágenes neoclásicas de la Asunción, representada de pie, derivadas del taller de Ferreiro que, en el siglo XIX tienen gran repercusión.

## 9. SAN JOSÉ

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la entrada de la nave principal de la iglesia, sobre una mesa.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 89 cm.

**Policromía:** túnica azul, manto rosa y ocre.

Se utilizan ocre y carnaciones para rostro, manos, pies y el cuerpo del Niño así como marrones para cabello, barba y bigote.

**Conservación y restauración:** en buen estado. Sufrió un reciente repinte



<sup>508</sup>LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 472

**Iconografía:** es una reinterpretación del modelo de Gambino que degenera en sus formas. También tiene ciertas reminiscencias con el San Roque de Rodeiro para la *Catedral de Santiago*. El santo va vestido con túnica atada a la cintura con un amplio lazo y el manto se voltea sobre el hombro izquierdo mientras cae recto por detrás del derecho. En la mano derecha lleva la vara florida como atributo y al Niño en el brazo izquierdo; sus miradas no coinciden ya que el santo mira hacia el frente y el Niño comienza a girarse.

**Análisis estilístico:** la imagen presenta una amplia variedad de pliegues bien redondeados y plásticos, bien quebrados y acartonados pero con gran tendencia a la verticalidad. En ellas no hay casi movimiento ya que los paños se pegan y adaptan al cuerpo. En el rostro presenta trazos morbosos con idealización de belleza aunque con algún trazo más naturalista como el amplio mentón y la barba y nariz rectas. La disposición de la escultura en el espacio resulta arcaizante por copiar fórmulas barrocas.

## 10. SAN JOSÉ

### IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 112 cm.

**Policromía:** el santo lleva túnica rosa y manto ocre. El niño, el rostro, manos y pies del santo se utilizan ocre muy claros.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Sufrió un denso repinte**

**Iconografía:** se trata de una imagen ecléctica que toma varios elementos de los modelos iconográficos barrocos tales como el hecho de coger al Niño con



la mano izquierda y tocarle el pie con la derecha, o la relación cariñosa entre santo y Niño expresada a través de su mirada aunque con una degeneración de las formas respecto a los modelos originales.

**Análisis estilístico:** caracterizan las ropas del santo una mezcla ecléctica de paños acuchillados, acartonados, suaves, redondos, verticales y dibujos diagonales. En su rostro observamos carnaciones mórbidas sin detalles anatómicos y una ausencia de naturalismo en cuanto al tratamiento del cuerpo y rostro del Niño, buscándose siempre una idealización de la belleza.

## 11. SAN JOSÉ

### IGLESIA DE SAN MARTIÑO DE CARANTOÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1930.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la capilla mayor, en el muro de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** túnica azul y manto amarillo con sobredorados para el santo mientras que el niño lleva túnica rosa sobredorada. Los cabellos son marrón oscuro y claro respectivamente, ocre y carnaciones para rostro y manos.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se trata de un modelo iconográfico ecléctico que reinterpreta varios tipos iconográficos de San José llevándolo a una idealización casi kitsch. El santo lleva túnica y manto que lo cubre prácticamente desde ambos lados, la vara florida sensiblemente corta como atributo en la mano derecha y el Niño en el brazo izquierdo, dispuesto totalmente frontal como es habitual en el siglo XX, vestido también con amplia túnica y abriendo los brazos en señal de acogimiento a los fieles.





**Análisis estilístico:** la imagen aparece en el inventario de 1930 en el que se califica de “nueva”<sup>509</sup>. Responde muy bien a las características del eclecticismo con una idealización de las formas, canon esbelto, paños blandos y amplios que generan efectos lumínicos con un estilo naturalista de gran plasticidad. En los rostros una idealización de las formas con carnaciones morbosas sin apenas detalles que buscan una belleza kitsch.

## 12. SAN JOSÉ

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el retablo del Carmen, en la calle de la epístola.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 159,5 cm.

**Policromía:** túnica morada y manto marrón y verde para el santo. El niño lleva túnica blanca con sobredorados y marrones. Para los rostros, manos y pies se utilizan ocre claros y carnaciones, mientras que los cabellos son marrones.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se trata de un modelo que recoge aspectos de las distintas iconografías del pasado para adaptarlas al gusto del momento. El santo lleva túnica cubierta casi por completo por un manto que se voltea sobre el brazo derecho y recoge, al mismo tiempo, el cabo que viene por debajo del izquierdo cayendo en pliegues paralelos hasta voltearse hacia atrás sobre el hombre derecho. El Niño va sentado en una disposición totalmente frontal

---

<sup>509</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 444.

desentendiéndose del padre putativo, vestido con túnica y bendiciendo con la mano derecha mientras lleva la bola del mundo en la izquierda como atributo, igual que el santo lleva la vara florida en la derecha.

**Análisis estilístico:** las vestimentas del santo presentan una amplia variedad de paños dotados de gran movilidad y plasticidad con pliegues quebrados, acartonados, redondos, tubulares e incluso lisos. Se oculta la anatomía en ambas imágenes. La búsqueda del naturalismo exagerado en la representación del conjunto hace que se llegue a una idealización de las formas casi “kitsch”. En los rostros las carnaciones mórbidas sin apenas detalles anatómicos, subrayan esta idea.

### 13. SAN JOSÉ

#### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1900.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el retablo mayor de la Iglesia, en la calle del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera.

**Medidas:** 113 cm.

**Policromía:** túnica azul y manto amarillo para el santo. El Niño lleva túnica blanca con sobredorados. Para rostros, manos y pies se utilizan varios ocre y marrones para los cabellos.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se trata de un modelo muy repetido a partir del siglo XX que reinterpreta los modelos barrocos de San José con el Niño a su lado, de pie. Aquí el santo lleva la vara florida como atributo en la mano izquierda y va vestido con túnica y manto que se voltea sobre el hombro izquierdo y cruza desde el lado derecho por delante. A su derecha el niño está de pie sobre la



bola del mundo con los brazos abiertos en señal de acogimiento. La actitud del padre es de admiración y protección mientras que el Niño ya actúa más como un adulto, como redentor.

**Análisis estilístico:** la pieza no está documentada pero sigue las características eclécticas de gran variedad de tipos de pliegues, paños de gran movilidad y plasticidad y rostros con carnaciones mórbidas totalmente idealizadas.

#### 14. SAN JOSÉ

##### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía de la iglesia.

##### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 44 cm.

**Policromía:** túnica rosa y manto amarillo para el santo. El Niño lleva túnica ocre claro y para rostros, manos y pies se utilizan ocre. Los cabellos son marrones.

**Conservación y restauración:** se observan ciertas faltas de preparación y policromía en cabeza, manto y peana, así como una grieta en la cabeza del santo.

**Iconografía:** el modelo se repite continuamente en el siglo XX y se inspira en los tipos iconográficos del barroco que representaba al santo con el Niño a su lado, de pie. Se muestra al padre en actitud paternal, llevando al Niño cogido de la mano a su lado derecho y mirándose ambos, el uno al otro. El santo lleva como atributo la vara florida en la mano izquierda y el Niño una cruz pegada al pecho, símbolo de su sacrificio y, por tanto, premonitorio.



**Análisis estilístico:** la documentación recoge la restauración de una imagen de San José en 1945<sup>510</sup>. La imagen es ecléctica repitiendo fórmulas de idealización en los rostros de carnaciones mórbidas y sin detalles naturalistas lo mismo que las manos, mientras que las ropas ocultan la anatomía y buscan un naturalismo exagerado con gran variedad de pliegues. Posiblemente la pieza proviene de fuera de Galicia, de Olot.

---

<sup>510</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 91.

## **B. IV. 4. SAN JUAN BAUTISTA**

Es el último de los profetas y el primer mártir de la fe de Cristo y también el primero en la jerarquía de los santos tal como se expresa en las Letanías. Fue asceta y penitente y bautizó a Cristo en el río Jordán reconociendo en Él al Mesías anunciado por los profetas. Se representa generalmente como asceta vestido con túnica de piel de cordero (traducción occidental de la descripción bíblica de la piel de camello) y puede llevar también palio. Lleva como atributos el cordero, el libro, el tocón de árbol a modo de atril y el báculo crucífero del que pende la inscripción *Ecce Agnus Dei*.

Siguiendo el estudio realizado por López Vázquez<sup>511</sup>, observamos en Nemancos tres tipos iconográficos para San Juan Bautista. En el primero el santo aparece indicando con la mano derecha al cordero que está situado sobre un libro y, a su vez, sobre un tocón de árbol, más o menos alto. En la otra mano el santo lleva un cayado crucífero<sup>512</sup>. Se representa de esta manera en las imágenes de la *capilla de la Virgen del Carmen en Camariñas* (circa 1725) en la que el tocón debía ir a media altura a juzgar por la disposición de la mano derecha del santo, tal como lo representan después los discípulos de Miguel de Romay<sup>513</sup> en *San Martín Pinario* (entre 1741-1745). En la actualidad, el cordero reposa sobre el suelo donde apoya los pies el santo. En *San Jorge de Camariñas* (segundo tercio del siglo XVIII), el modelo es el mismo aunque la realización sea más que deficiente con una disposición espacial y estudio anatómico más que deficientes. La imagen de *Santa María de Xaviña* (primer tercio del siglo XIX) sigue el modelo de José Ferreiro para *San Fructuoso* pero invirtiendo la disposición de las piernas y la propia colocación del santo. Gira ligeramente la cabeza hacia la derecha y dobla la pierna izquierda apoyándola sobre unas piedras mientras señala al cordero con la mano derecha.

---

<sup>511</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: "La expresión artística...", pp. 270-276.

<sup>512</sup> IBIDEM, p. 272.

<sup>513</sup> Esta pieza se venía atribuyendo a Benito Silveira, pero las últimas investigaciones dudan seriamente de su existencia, por lo que se atribuye esta imagen a los discípulos de Miguel de Romay. Sobre esta cuestión véase FOLGAR DE LA CALLE, M. C y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: "Los retablos", *Catálogo de la Exposición Santiago: San Martín Pinario...*, p. 266 y 267.

El segundo tipo es aquel en el que San Juan se representa dialogando con el cordero, situado sobre el libro y el tocón muy alto, al que acaricia con la mano izquierda. En la derecha lleva un cayado crucífero con una cartela con la leyenda: ECCE AGNUS DEI. Este tipo aparece por primera vez en el tablero del *coro de San Martín Pinario*, realizado por Mateo de Prado (1639) <sup>514</sup> y se repite en Nemancos en cuatro imágenes con algunas variantes. En la iglesia de *San Jorge de Camariñas* (tercer cuarto del siglo XVIII) el cordero eleva una de las patas que pone sobre el pecho del santo que, a su vez, exonera la pierna derecha. En el *Santuario de Nuestra Señora de la Barca* (siglo XIX) el cordero se apoya en las patas traseras y eleva las delanteras hacia el santo que le señala con el dedo índice, estableciéndose así una relación más directa entre ambos. Así se representaba en la imagen de la Iglesia parroquial de *Pontedeume*. La imagen de *Bardullas* (segundo tercio del siglo XIX) excesivamente frontal y estática, degenera la fórmula elevando excesivamente el tocón de varias ramas y sujetando al cordero con la mano a pesar de que pierde la relación con él. Finalmente, la imagen de *Ponte do Porto* es un modelo naturalista del segundo tercio del siglo XIX con la piel de cordero ya muy grande, en la que el santo presenta una disposición muy frontal y forzada y no lleva cayado crucífero sino que sujeta con la mano al cordero mientras lo señala con la otra.

Por último, el tipo iconográfico que representa a San Juan en actitud contemplativa, mirando al cielo, apoyando la cabeza en la mejilla y el codo sobre el tocón, aparece por vez primera en Galicia en Samos (Moure, 1619) <sup>515</sup>. En Carantoña hay un ejemplo en *San Julián de Moraime* (primer tercio del siglo XVIII) se muestra con el cordero a sus pies y báculo con cartela.

---

<sup>514</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “La expresión artística...”, p. 274.

<sup>515</sup> IBIDEM.

SAN JUAN BAUTISTA		
IGLESIA	FECHA- ESTILO	AUTOR
Capilla de la Virgen del Carmen de Camariñas	Circa 1725. Barroco	Círculo de Romay
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Juan de Bardullas	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido

## 1. SAN JUAN BAUTISTA

### CAPILLA DE LA VIRGEN DEL CARMEN. CAMARIÑAS

**Autor:** círculo de Romay.

**Cronología:** circa 1725.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen del Carmen en la calle del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 90 cm.

**Policromía:** lleva piel vuelta de cordero blanca y dorada, los cabellos y barba son marrón oscuro y el cordero blanco. Para rostro y cuerpo se utilizan ocre claros y carnaciones.



**Conservación y restauración:** la pieza acusa pequeñas pérdidas de policromía sobre todo en el rostro y en el hombro derecho. Tiene suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa al santo indicando el cordero con la mano derecha y portando un cayado crucífero en la izquierda. El cordero debía situarse sobre un tocón de árbol, hoy perdido, dispuesto a media altura si tenemos en cuenta la disposición de la mano de San Juan. De esta forma se representa en la Iglesia de *santa Clara en Santiago* y, después, en *San Martín Pinario* por un discípulo de Miguel de Romay. Presenta la peculiaridad de llevar la piel de cordero que le sirve de vestimenta, vuelta del revés.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo datado estilísticamente circa 1725<sup>516</sup>. La imagen se muestra con cierto desequilibrio en el espacio que se rompe con la extensión de la mano derecha señalando al cordero y la izquierda que se abre y rodea el báculo, elemento de apoyo del santo. Los pliegues resultan naturalistas al igual que el tratamiento de pelo de carnero de la piel que le sirve de vestimenta pero resulta pesada en exceso. En cuanto

---

<sup>516</sup> Véase la ficha del retablo en la p. 79 de este trabajo.



al rostro repite las fórmulas del taller de Romay: los cabellos se trabajan mechón a mechón, la barba recortada y muy naturalista sobre la que se superpone el bigote y la boca entreabierta.

## 2. SAN JUAN BAUTISTA

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII, circa 1766.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen del Carmen, en la hornacina de la epístola del ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva piel de cordero de color marrón oscuro al igual que los cabellos y la barba. El rostro y la piel se pintan con ocre y carnaciones. El cordero es blanco, el libro rojo y el tocón marrón muy oscuro.

**Conservación y restauración:** le falta medio dedo pulgar de la mano derecha y presenta suciedad superficial.

**Iconografía:** el santo se representa indicando con la mano derecha al cordero situado sobre un libro y, a su vez, sobre un tocón bajo. En la mano izquierda lleva un cayado crucífero y apoya el pie izquierdo sobre unas piedras, lo que dota a la imagen de movimiento y cierto giro helicoidal. De esta manera lo representaba los discípulos de Miguel de Romay en *San Martín de Pinario* (entre 1741 -1745).

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo datado en el segundo tercio del siglo XVIII, circa 1766<sup>517</sup>. Se trata de una pieza popular que carece



<sup>517</sup> Véase la ficha del Retablo en la p. 133 de este trabajo.

de estudio anatómico basado en la esquematización y desproporción de músculos y huesos, si bien es posible que se buscara desarrollar el punto de vista del espectador, de abajo a arriba, pues está en el ático del retablo. La piel de cordero con que se viste se trabaja con minuciosidad generando un efecto muy pictórico y el aristamiento en algunas zonas da sensación de dinamismo. El rostro resulta muy naturalista pues muestra un cabello trabajado a grandes mechones, boca entreabierta, nariz respingona y bigote esbozado sobre la barba.

### 3. SAN JUAN BAUTISTA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la nave principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 85,3 cm.

**Policromía:** lleva piel de cordero marrón oscuro y claro por el exterior y verde en su cara interior. El cordero es blanco, el libro rojo y amarillo por el canto y el tocón marrón y verde. Los cabellos y barba son marrón oscuro, el rostro ocre con carnaciones y para la piel del cuerpo se utilizan también ocre.

**Conservación y restauración:** está en buen estado aunque presenta alguna suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa al santo indicando al cordero con la mano derecha y llevando un cayado crucífero en la mano izquierda. La imagen está tomando el modelo de José Ferreiro para la iglesia de *San Fructuoso de Santiago* donde el santo se representaba dejando la conversación con el cordero para girar la cabeza hacia la derecha pero sin dejar de acariciar el lomo del animal. En



Xaviña, la actitud es más lejana limitándose a señalarlo pero la disposición del santo recuerda mucho a la de la imagen de Ferreiro aunque invertida. La piel de cordero se sujeta aquí sobre el hombro izquierdo y cruza en diagonal hacia el lado contrario por delante y la pierna que exonera es la derecha mientras eleva la izquierda sobre un montículo.

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen de canon alargado que representa a un San Juan idealizado, de rostro inexpresivo y de facciones y carnaciones blandas. Los cabellos se pegan a la cabeza y carecen de tratamiento plástico y naturalista. No hay un estudio anatómico sino que se idealizan tanto la musculatura como la estructura ósea. En cuanto a la vestimenta hay una mezcla ecléctica de tipos de pliegues: redondeados en el hombro, aristados en el cabo volante bajo el brazo derecho, pliegues laterales,... pero con una clara tendencia a la verticalidad.

#### 4. SAN JUAN BAUTISTA

##### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** tercer cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la sacristía.

##### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 109 cm.

**Policromía:** la piel de cordero es marrón oscura por el exterior y marrón y rojiza por el interior. El libro es rojo y de canto dorado, igual que el cordero. Los cabellos y barba del santo son marrón oscuro y para su piel y rostro se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general.

**Iconografía:** se representa a San Juan dialogando con el cordero, sentado sobre un libro, que se apoya sobre un tocón muy alto, tal como lo hiciese



Mateo de Prado en el *coro de San Martín Pinario*. El Santo acaricia al cordero con la mano izquierda mientras éste le apoya la pata izquierda sobre el pecho, estrechando así la relación entre ambos. En la otra mano lleva el cayado que se apoya directamente en el suelo. La pierna derecha, casi cubierta por completo por la piel de cordero que le viste, se exonera adelantando la derecha que además apoya sobre una elevación rocosa del suelo.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra un canon bastante alargado, sus vestimentas tan sólo dejan ver parte del pecho, en el que se marca la clavícula, y la pierna izquierda con una musculatura de formas muy suaves. La piel de cordero es muy amplia y se arista en lugares puntuales mientras el resto cae recta ocultando la anatomía subyacente. En cuanto a la disposición de la imagen en el espacio resulta muy dinámica pues exonera acentuadamente la pierna derecha y adelanta la izquierda, elevándola por medio de un apoyo en unas rocas elevadas, recurso muy recurrente en la representación de San Juan. Finalmente, el rostro muestra una mezcla de rasgos naturalistas (boca entreabierta, orejas,...) y clasicistas (nariz recta, arcos ciliares marcados, ojos pequeños,...) que juntos muestran cierta expresión concentrada.

## **5. SAN JUAN BAUTISTA**

### **SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la hornacina central del retablo de San Juan Bautista.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** el rostro y cuerpo se pintan de ocre claros, la barba y cabellos son marrón muy oscuro y la piel de cordero es marrón por la parte exterior y

un marrón rojizo por la interior. El tocón es verde, el libro rojo y el cordero dorado.

Conservación y restauración: está en buen estado general.



Iconografía: se trata del tipo iconográfico de Mateo de Prado en el *coro alto de San Martín Pinario* (1639) en el que el santo se representa dialogando con el cordero, situado sobre el libro y éste sobre un tocón muy alto, al tiempo que lo acaricia con la mano izquierda. En la derecha lleva un cayado crucífero con la cartela que reza ECCE AGNUS DEI. Aquí el santo exonera la pierna derecha, eleva la izquierda y recibe las patas del cordero sobre ella.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra un canon bastante alargado y una disposición espacial muy forzada pues, mientras deja la pierna derecha exonerada, eleva considerablemente la izquierda y la adelante apoyándola en una de

las ramas del tocón sobre el que, además, se sitúa el cordero. La anatomía del santo se idealiza dibujando una musculatura perfecta en las piernas y formas suaves y redondeadas en pecho y brazos. En cuanto al rostro aparece inexpresivo y con formas idealizadas en cabello y barba y rasgos faciales. El tratamiento de la piel de cordero resulta muy vertical sin apenas pliegues salvo el amplio que discurre bajo el brazo derecho o el diagonal de formas suaves y mórbidas, que cruza el pecho.

## 6. SAN JUAN BAUTISTA

### IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS

Autor: desconocido.

Cronología: segundo tercio del siglo XIX.

Estilo: ecléctico.

Localización y procedencia: en la nave principal.

### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 75 cm.

**Policromía:** el rostro y cuerpo del santo se policroman con ocre claro y carnaduras y sus cabellos y barba son marrón oscuro. La piel de cordero con la que se viste es dorada, el cordero es blanco y el libro y tocón verdes.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general.

**Iconografía:** se trata de una variante del modelo iconográfico de San Juan Bautista que dialogaba con el cordero situado sobre el libro y éste sobre un tocón, mientras le acariciaba con la mano. Aquí el santo, a pesar de posar su mano sobre el lomo del animal, pierde la relación con él pues se trata de una imagen muy frontal e hierática.



además del cordero.

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen frontal y muy estática en la que la dispersión de fuerzas se establece por medio del movimiento de ambas manos, la derecha para sujetar el cayado y la izquierda para acariciar al cordero. El tocón es muy elevado y sus ramas carecen de organicidad. Lo mismo sucede con la piel de cordero del santo cuya lana se esboza pero carece de volumen, sus propios cabellos y barba o el rostro idealizado, de formas suaves y mórbidas.

## **7. SAN JUAN BAUTISTA**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 76 cm.

**Policromía:** la piel de cordero es marrón clara por el exterior y roja por el interior. También son marrones las piedras del suelo, el tocón, los cabellos y barba del santo y el libro. El cordero es blanco y para el rostro y la piel del santo se utilizan ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** presenta abundantes pérdidas de policromía a lo largo de toda la pieza. En la muñeca de la mano derecha presenta una hendidura, posiblemente fruto del engarce de la mano con el brazo. También le falta algún objeto en la misma mano, posiblemente una cruz o una vara con estandarte.

**Iconografía:** se representa al santo señalando al cordero con la mano derecha y acariciándolo con la mano izquierda como si hubiese abandonado el diálogo con él para disponerse frontalmente. Se estarían mezclando los modelos de los discípulos de Romay y Mateo de Prado en una única representación, señalando al cordero y acariciándolo. Lleva la piel de cordero volteada sobre el hombro izquierdo, sujeta con una cuerda en la cintura y colgando sobre ella.

**Análisis estilístico:** es una imagen popular de canon alargado en la que la disposición de las piernas es inverosímil pues exonera la pierna derecha y adelanta la izquierda, posiblemente para buscar cierto giro helicoidal, pero sin lograrlo pues la deja justo delante de la derecha. La anatomía es idealizada aunque en rostro aún se aprecia algún rasgo naturalista (boca abierta, ojos almendrados, nariz recta, cabellos trabajados a mechones...). La piel de cordero es muy amplia y larga y su tratamiento muy esquematizado pues no se distinguen los vellones.

## **8. SAN JUAN BAUTISTA**

### **IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 81,5 cm.

**Policromía:** para el cuerpo y el rostro del santo se utiliza un ocre rosáceo, la piel de cordero es blanca con la orla dorada igual que el cinturón. Los cabellos y barba son marrones como el tocón y el cayado. Fue repintada lo que dificulta su análisis estilístico.

**Conservación y restauración:** presenta puntuales pérdidas de policromía y suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa a San Juan en actitud contemplativa, mirando al cielo, apoyando la cabeza en la mejilla y el codo sobre un tocón, siguiendo el modelo de Moure en Samos (1619).

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen popular con una ligera desproporción entre brazos, tronco y cadera. No hay tratamiento anatómico más por falta de pericia que de intención. La piel de cordero se trabaja a base de incisiones, que semejan escamas más que vellones, y se voltea ligeramente sobre si misma en el pecho. El rostro muestra la expresión pensativa propia del momento en el que se representa al santo aunque aparece bastante plano, con una amplia barba que continúa en el bigote, nariz pronunciada y boca pequeña.





## **B. IV. 5. SAN LÁZARO**

Hay cierta confusión en la tradición entre dos personajes llamados Lázaro. El más conocido, hermano de Marta y María, era amigo de Jesucristo y es el personaje al que resucitó, tal como relata Juan: *“Cuando llegó Jesús, se encontró con que Lázaro llevaba ya cuatro días en el sepulcro. (...) Entonces Jesús se conmovió de nuevo en su interior y se fue al sepulcro. Era una cueva, y tenía puesta encima una piedra. Dice Jesús: “Quitad la piedra”. (...). Dicho esto, gritó con voz fuerte: “¡Lázaro, sal fuera!! Y salió el muerto, atado de pies y manos con vendas y envuelto el rostro en un sudario. Jesús les dice: “Desatadlo y dejadle andar”*<sup>518</sup>.

De él dice Croisset dice que *“(...) fue digno de llamarse amigo de Jesucristo (...). ¿Qué nombre daba Jesucristo a Lázaro? Le llamaba “amigo suyo” (...) Llevaba una vida tan regular, obedecía con tanta puntualidad todas las prescripciones de la ley (...). Todo el mundo le amaba por su mansedumbre, humildad y modestia”*<sup>519</sup>.

En las Pseudo-Clementinas se cuenta que Lázaro acompañó a San Pedro a Siria. La tradición más común en el Oriente afirma que los judíos embarcaron a Lázaro en Jaffa en una nave que hacía agua, junto con sus dos hermanas y otros cristianos, y la nave llegó milagrosamente a la isla de Chipre. Lázaro fue, según esa tradición, elegido obispo de Kition (Larnaka), y murió 30 años después.

Por otro lado, el otro personaje bíblico llamado Lázaro es el pobre leproso de la Parábola del rico Epulón, que muestra su condición en las tablas que porta<sup>520</sup>.

La confusión iconográfica es clara, pues la imagen de la iglesia de *San Jorge de Camariñas* podría hacer relación a Lázaro tras ser resucitado, con turbante y ropas interiores al que le faltaría el sudario, o bien al leproso que ha perdido su atributo: las tablas.

---

<sup>518</sup> Juan, 11, 17-43. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, p. 1525-1526.

<sup>519</sup> CROISSET, J. : *Año cristiano...*, p. 119-120.

<sup>520</sup> Lucas 16, 20-25. *Biblia de Jerusalén...*, p. 1483-1484.

SAN LÁZARO		
IGLESIA	FECHA- ESTILO	AUTOR
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. SAN LÁZARO

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la Iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva calzas marrón claro, camisa negra y turbante ocre claro. Para piernas, brazos y rostro se utilizan ocre claro y carnaciones. Los cabellos y barba son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** le faltan las tablas en las manos que serían su atributo. Presenta pérdidas de policromía puntuales.

**Iconografía:** se representa a San Lázaro como un hombre joven, vestido con turbante, calzas cortas y camisa. Debía llevar como atributo las tablas de advertencia de su condición de leproso, hoy perdidas.

**Análisis estilístico:** las ropas de textura dúctil carecen de pliegues ajustándose completamente al cuerpo del santo. La anatomía es completamente idealizada incluso en el rostro en el que el cabello se difumina en el espacio y la barba se separa en mechones muy blandos.



Únicamente destacan como elementos naturalistas los grandes ojos y la boca de labios perfilados.

## **B. IV. 6. MARÍA MAGDALENA**

La tradición confunde bajo el nombre de María Magdalena por lo menos a dos personas: María de Magdala y María de Betania<sup>521</sup>. Las escenas principales de su vida son la comida en casa de Simón el Leproso, Jesús en casa de Marta y María de Betania, la resurrección de Lázaro, Magdalena al pie de la cruz y la Aparición de Cristo tras su resurrección (*Noli me tangere*).

Puede representarse con ropas cortesanas si se hace relación a su época mundana o cubierta por su larga cabellera. Lleva como atributos un vaso de perfume que esparce a los pies de Cristo, una corona de espinas o una calavera frente a la que reflexiona su arrepentimiento.

La imagen que tenemos en el arciprestado en la Iglesia de *San Jorge de Camariñas*, acompaña al Nazareno y es la de María Magdalena arrepentida. Viste doble túnica atada a la cintura, manto corto que le cubre la cabeza y turbante. Lleva las manos unidas delante del pecho con expresión compungida.

<b>MARÍA MAGDALENA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA- ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

<sup>521</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*,.... Tomo 2, volumen 4, p. 295.

## 1. MARÍA MAGDALENA

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en el retablo del Nazareno, en el lado de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 80,5 cm.

**Policromía:** lleva larga túnica roja, otra corta verde con sobredorados en los bordes y motivos vegetales. El manto es blanco y el turbante blanco con rayas rojas. Los cabellos son negros y, para rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general aunque presenta pérdidas matéricas en la parte interior del manto y suciedad superficial.

**Iconografía:** es la representación de María Magdalena vestida con ricas ropas en actitud compungida, con una expresión de dolor en su rostro y sus manos unidas fuertemente delante del pecho en actitud orante.

**Análisis estilístico:** es una imagen de canon muy alargado en la que destaca la abundancia de pliegues en sus ropas, predominantemente verticales, que combinan formas aristadas y tubulares en las túnicas con otras de textura dúctil o incluso lisas en el manto o las mangas de la túnica superior. En el borde inferior de la túnica se muestran las características formas acampanadas, del mismo modo que, de la cintura ceñida, parte una forma de campana en la túnica. El rostro muestra el dolor compungido mediante rasgos aún naturalistas como el mentón individualizado, los ojos semiabiertos, las cejas arqueadas,...



## **B. IV. 7. APÓSTOLES**

- B. IV. 7. a) Andrés
- B. IV. 7. b) Bartolomé
- B. IV. 7. c) Felipe
- B. IV. 7. d) Juan
- B. IV. 7. e) Judas Iscariote
- B. IV. 7. f) Judas Tadeo
- B. IV. 7. g) Mateo
- B. IV. 7. h) Matías
- B. IV. 7. i) Pablo
- B. IV. 7. j) Pedro
- B. IV. 7. k) Santiago el Mayor
- B. IV. 7. l) Santiago el Menor
- B. IV. 7. m) Simón
- B. IV. 7. n) Tomás

## **B. IV. 7. a) SAN ANDRÉS**

Era hermano mayor de San Pedro, pescador como él y apóstol de Jesucristo. Fue cruelmente azotado antes de ser crucificado, como relata Ribadeneyra: “Enojose de esto Egeas. Mandóle desnudar y azotar por siete verdugos los cuales se remudaron por tres veces. Fue tanta la lluvia de azotes que descargó sobre él que todas las carnes del santo apóstol quedaron abiertas y vertiendo sangre”<sup>522</sup>. Finalmente Egeas mandó que fuese crucificado. “Estando pues el santo apóstol junto a la cruz, él por si mismo, se desnudó sus vestidos y los dio a los verdugos los cuales se levantaron en alto y ataron en la cruz de la manera que les había sido mandado”<sup>523</sup>. “Mandó Egeas ponerle en una cruz y no enclavarle sino atarle con sogas para que el martirio fuese más prolijo”<sup>524</sup>. De esta manera, San Andrés fue crucificado en una cruz en forma de aspa (*cruz decussata*).

Se representa como apóstol, con túnica, manto y libro, y, a partir del siglo XV, con la cruz objeto de su martirio<sup>525</sup>. De este modo se representa en las cinco imágenes del arciprestazgo de Nemancos, todas del siglo XVIII. Se muestra a un santo joven con largos cabellos, barba y bigote, con túnica y manto. Lleva la cruz detrás excepto en la imagen de Carnés y el libro en la mano izquierda excepto en la imagen de Camariñas que no lleva. En el retablo mayor del *Santuario de la Virgen de la Barca en Muxía*, obra de Romay y Domingo Antonio de Uzal (1717) hay un relieve que forma parte del apostolado, pieza de gran calidad en la que se reconoce la mano de Romay. Del segundo tercio del siglo XVIII es la pieza de *santa María de la O* con pliegues muy característicos de este período acartonadas y dibujando zig-zags. Y del último tercio del siglo XVIII son las imágenes de *Camariñas* (circa 1760), *Carnés* y *Carantoña*. La imagen de *Camariñas* no lleva libro ya que el santo se agarra con ambas manos a la cruz que lleva detrás de sí. Las

---

<sup>522</sup>RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 11, p. 297.

<sup>523</sup>IBIDEM, p. 299.

<sup>524</sup>IBIDEM, p. 298.

<sup>525</sup>Excepcionalmente puede llevar una red de pescador. REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2, volumen 3, p. 89-91.

esculturas de *Carnés* y *Carantoña* parten de las recetas de José Gambino en el San Andrés de *San Martín Pinario* (circa 1760). En *Carnés* se varía la disposición de la cruz que, a diferencia de la imagen de Gambino, se sitúa delante pero la disposición del santo es similar: ladeando la cabeza hacia el lado izquierdo, volteándose el manto sobre el hombro derecho y sujetando el libro con la mano zurda. La diferencia estriba en la mirada que en *Carnés* se baja. En *Carantoña* la disposición es idéntica en cuanto a la cruz y la disposición de la imagen en el espacio, pero la talla es de gran rudeza de formas.

Destacamos que había una imagen de San Andrés en la iglesia de San Tirso de *Buiturón* realizada por José Ferreiro en 1804, hoy perdida<sup>526</sup>.

SAN ANDRÉS		
IGLESIA	FECHA- ESTILO	AUTOR
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)
Santa María de la O	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Circa 1760. Barroco	Desconocido
San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido
San Martín de Carantoña	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido

<sup>526</sup> “*Semana que empezo en 10 de marzo de 1804. (...) Escultor... Llevo el escultor Ferreiro por los Apostoles, San Pedro, San Pablo y San Andrés, con el Santo Christo para la yglesia de Buituron (...)*”. A.H.S.P.A. Libro de Consejo de San Martín, 1816 - 1835, s.f. Recogido en FREIRE NAVAL, A. B.: *Aportación documental al estudio de la actividad artística del monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854*, tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1998, p. 243-245.

## 1. SAN ANDRÉS

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio Uzal.

**Cronología:** 1717, policromado en 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor de la Iglesia y es el primero, empezando por abajo, de la serie de apóstoles de la calle de la epístola.



#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica y manto ocre con sobredorados y motivos ornamentales geométricos y vegetales.

**Conservación y restauración:** está en buen estado teniendo en cuenta que el retablo fue sometido a una restauración en el año 2000.

**Iconografía:** San Andrés se representa como apóstol con túnica y manto, y libro en la mano izquierda. Lleva además como atributo personal la *crux decussata* (X), en forma de aspa, detrás de él, a la que se agarra con la mano izquierda. El tipo físico es el habitual en el santo con largos cabellos, barba y bigote.

**Análisis estilístico:** la imagen presenta un rostro muy naturalista en el que destacan los ojos expresivos de mirada elevada, nariz redondeada, pómulos marcados, arrugas en la frente, boca entreabierta y cabellos trabajados como una suma de mechones individuales en la barba y con pequeños remolinos en los cabellos sobre la frente y las orejas. El bigote aparece superpuesto, como pegado sobre el labio superior, tal como hacía el maestro Mateo de Prado.



Los pliegues de las ropas combinan formas metálicas y quebradas en la parte inferior, donde se arremolinan las telas que comienzan a aristarse mostrando sensación de movimiento en la túnica y el manto.

## 2. SAN ANDRÉS

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa sobre e entablamento del retablo mayor de la Iglesia, en el lado de la epístola, aunque no pertenece a él. Desconocemos su procedencia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica azul con sobredorados en formas vegetales y manto rojo con la orla sobredorada.

**Conservación y restauración:** en buen estado aparente salvo por la presencia de importante suciedad superficial.

**Iconografía:** la imagen representa al santo vestido como un apóstol con túnica y manto, lleva un libro en la mano que lo identifica como predicador de la palabra de Jesús, y su principal atributo es la *crux decussata* en la que fue crucificado.

**Análisis estilístico:** la imagen lleva adelantada la pierna izquierda mientras exonera la derecha lo que está generando un movimiento que se trasluce en los pliegues acartonados con algunos en zig-zag y otros aún redondeados y suavizados. En la parte inferior de la falda de la túnica observamos que pervive la división en cinco partes, perfectamente diferenciada, con ondulaciones que generan movimiento en el orla inferior. También aparecen



pliegues achaflanados sobre todo en el manto volteado sobre el hombro izquierdo y el que cae por detrás en el costado derecho.

El rostro presenta facciones naturalistas con partes individualizadas (ojos grandes, boca pequeña,...) y los cabellos cortos y pegados a la cabeza, barba espesa y bigote casi caricaturizado.

### 3. SAN ANDRÉS

#### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1760.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** pertenece al retablo de la Virgen Inmaculada y se sitúa en la hornacina del evangelio del ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** la túnica es verde y el manto rojo llevando ambos una orla sobredorada en la parte inferior. La cruz sobre la que se apoya el santo es verde oscuro. Finalmente, los cabellos son marrón oscuro y el rostro ocre y con carnaduras.

**Conservación y restauración:** necesita restauración ya que observamos pérdidas policromáticas en la túnica y el manto y también en el rostro (nariz). Por la disposición de la mano derecha abierta hacia arriba, parece lógico pensar que debía llevar un libro, hoy perdido. También observamos pérdidas matéricas en los dedos anular y meñique de la mano derecha.

**Iconografía:** se representa al apóstol vestido con túnica y manto, con largos cabellos, barba y bigote y mirada alzada al cielo. Debía portar en la mano derecha un libro (hoy perdido) que lo identificaría como apóstol y lleva detrás una cruz en forma de aspa (*crux decussata*) que sujeta con la mano izquierda, atributo que hace referencia a su tormento.



**Análisis estilístico:** la imagen es coetánea al retablo realizado circa 1760<sup>527</sup>. El tipo de pliegues es muy dinámico perviviendo algunas formas suavizadas (sobre la rodilla izquierda, en el brazo derecho...) pero predominando las aristadas que recorren toda la falda de la túnica cortándose, en ocasiones, unas a otras. El manto se voltea sobre el hombro izquierdo aristándose y cayendo en pliegues ondulados y achaflanándose bajo el brazo derecho. En la parte inferior de la falda estas formas achaflanadas se repiten.

El rostro presenta facciones naturalistas en las que se busca una individualización de las partes como los ojos que alzan la mirada y las cejas acentúan la expresión, la boca entreabierta de labios pequeños, los pómulos remarcados,... Los cabellos no muy largos, pegados a la cabeza y trabajados con detalle sobre todo en la barba y en los cabellos que caen a ambos lados de la cara.

#### **4. SAN ANDRÉS IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco-rococó.

**Localización y procedencia:** está en el fornelo do ático do retablo de San Andrés.

##### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica verde y manto rojo con una orla sobredorada en el borde inferior de ambos. El libro, cabellos y rostro son ocre con algunas carnaciones en éste último.



---

<sup>527</sup> Véase la ficha *del Retablo* en la p. 128 de este trabajo.

Conservación y restauración: en buen estado pero presenta una importante suciedad superficial y oxidación del barniz, especialmente visible en la carnación.

Iconografía: sigue el modelo de Gambino en San Martín Pinario (fecha?), con las mismas vestimentas, a misma disposición de la cruz a la que se agarra con la mano derecha pasándola por detrás pero en Carantoña la mirada del apóstol no se eleva como en Pinario. Sobre la disposición del libro en la mano izquierda no podemos establecer paralelo alguno ya que le falta a la imagen del monasterio compostelano.

**Análisis estilístico:** es una imagen de canon muy largo en la que la dispersión de fuerzas es total (la cruz y el brazo derecho, la cabeza inclinada hacia el lado opuesto, el brazo izquierdo con el libro abierto,...). El manto se voltea sobre el hombro izquierdo y se enrolla en el antebrazo dibujando en su caída pliegues acartonados y aristados. La túnica de falsos pliegues y amplio vuelo deja ver las rodillas bajo la tela, mantiene la división en cinco partes en la parte inferior de la falda, elemento totalmente arcaizante, y mezcla pliegues aristados y achaflanados. El rostro deja ver cierta introspección anímica con la mirada elevada, ojos pequeños, nariz recta, pómulos remarcados y boca pequeña. Cabellos y barba muestran un tratamiento plástico y lumínico.

## 5. SAN ANDRÉS

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE CARANTOÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1786.

**Estilo:** barroco-rococó.

**Localización y procedencia:** procede del antiguo retablo de San Andrés, hoy perdido.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.



Medidas: s.m.

Policromía: lleva túnica azul con una orla inferior sobredorada y un manto rojo con el mismo motivo. Las manos, rostro y pies son ocre y los cabellos y barba marrón oscuro.

Conservación y restauración: en buen estado general, observándose pequeñas pérdidas de policromía en la túnica. Además la capa de barniz es bastante gruesa y brillante.

Iconografía: se representa con túnica y manto y lleva como atributos el libro que lleva en la mano izquierda y la *crux decussata* que lleva detrás de él y en la que apoya la mano derecha.

**Análisis estilístico:** la imagen perteneció al un retablo dedicado a San Andrés datado en 1786-1787<sup>528</sup> y policromado en 1790<sup>529</sup>, hoy desaparecido. Se trata de una imagen popular con muestras de cierta desproporción en las manos, incluso en la cruz y con un rostro de formas muy rudas. Presenta un canon bastante alargado con la cintura excesivamente alta, ropas con abundantes pliegues aristados y movimiento en la parte inferior de la túnica cuyo borde vuelve sobre sí mismo. El manto se voltea sobre el hombro derecho y cae aristado mientras sobre el izquierdo cae ondulándose en formas más suavizadas.

---

<sup>528</sup> LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 440.

<sup>529</sup> IBIDEM p. 444.

## **B. IV. 7. b) SAN BARTOLOMÉ**

Fue apóstol de Jesucristo, únicamente mencionado en los Evangelios y se sabe muy poco de su vida. Croisset dice de él: *“Fue este santo Apóstol uno de los que más mostraron su generosidad y su fervor en seguir a Jesucristo. (...) no se apartó de su Divino Maestro, siendo uno de los más solícitos por acompañarle a todas partes, de los más embelesados con sus conversaciones, de los más atentos a sus discursos...”*<sup>530</sup>. Aunque la tradición oriental asegura que fue crucificado, ahogado o decapitado, según el martirologio romano fue desollado vivo por ejercer la conversión al cristianismo. Por ello se puede representar sin piel, que aparece colgando del brazo, o vestido de apóstol y suele llevar como atributo un cuchillo grande en la mano.

En el arciprestazgo hay tres ejemplos de esta iconografía. Dos imágenes representan al santo como apóstol: la imagen de Romay del *Santuario de la Virgen de la Barca* (1717) y la imagen de *Santa María de la O* (segundo tercio del siglo XVIII). Llevan túnica y manto como vestimentas y los dos atributos habituales: libro y cuchillo. La otra imagen, del primer tercio del siglo XX, está en la iglesia de *Arou* y representa al santo como mártir con un libro en una mano y su piel colgada del hombro.

SAN BARTOLOMÉ		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay
Santa María de la O	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Bartolomé de Arou	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

<sup>530</sup> CROISSET, J. : *Año Cristiano*...., agosto, p. 179.

## 1. SAN BARTOLOMÉ

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Policromada en** 1726.

**Estilo:** barroco

**Localización y procedencia:**

pertenece a un apostolado, siendo el cuarto empezando por abajo. Se sitúa en el primer cuerpo del retablo, en la calle de la epístola.



#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica ocre con sobredorados y manto rojo. Para rostro y manos se usan colores ocres y rojo para las carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado pues el retablo fue restaurado en el año 2000.

**Iconografía:** se representa como apóstol vestido con túnica y manto y lleva como atributos el libro en una mano y el cuchillo en la otra, que hace referencia a su martirio en el que lo desollaron vivo.

**Análisis estilístico:** el manto se voltea sobre el hombro derecho con pliegues de formas metálicas y quebradas y mostrando sensación de movimiento. Por su parte, la túnica muestra pliegues aristados y naturalistas. En ambas manos se logra un modo muy realista de sujetar el objeto que portan, especialmente en la izquierda que se abre para sujetar el libro que está de canto, mientras el pulgar se dispone verticalmente para evitar que se caiga. En cuanto al rostro busca la expresividad y las formas naturalistas con la boca entreabierta, labios perfectamente delimitados y carnosos, bigote

superpuesto sobre la barba que se trabaja, igual que los cabellos, mechón a mechón logrando generar una sensación muy plástica y luminosa.

## **2. SAN BARTOLOMÉ**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa sobre el entablamento del retablo mayor, en el lado del evangelio.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica azul y manto rojo ambos con elementos decorativos sobredorados.



**Conservación y restauración:** acusa una importante suciedad superficial así como una gran hendidura vertical en el cuello. Presenta puntuales pérdidas de policromía.

**Iconografía:** se identifica como un apóstol por las vestimentas, túnica y manto, y por llevar un libro en la mano derecha, como propagador de la palabra de Dios. En la mano izquierda lleva el otro atributo habitual de su iconografía que es un cuchillo, herramienta de su martirio.

**Análisis estilístico:** la imagen adelanta la pierna izquierda dejando la derecha más retrasada y genera así un movimiento en la túnica que se refleja en los pliegues que se cortan en diagonal sobre el muslo. El resto de la túnica presenta pliegues muy aristados y profundos. El manto se voltea sobre el hombro derecho y cuelga el cabo volante muy amplio y dinámico. Por el lado izquierdo cae también muy aristado pegándose a la túnica. La dispersión de fuerzas se logra con el brazo derecho que se abre portando el cuchillo en la



mano y el izquierdo que sujeta el libro que casi parece resbalarse. El rostro muy naturalista con ojos grandes y abiertos, nariz individualizada, boca con el labio superior más carnoso que el inferior y cabellos y barba muy orgánicos logran expresar serenidad y concentración.

### 3. SAN BARTOLOMÉ

#### IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ DE AROU

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 72 cm.

**Policromía:** el cuerpo del santo se pinta con ocre, carnaciones y tonos azules. El manto es rojo con una orla sobredorada en la parte inferior y la piel que cuelga sobre el hombro es azul-verdosa.

**Conservación y restauración:** la pieza presenta pérdidas de policromía en el tobillo derecho y suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa al santo como mártir, vestido con un manto que le tapa la parte frontal y llevando como atributos un cuchillo en la mano y la parte de su piel que ya le ha sido desollada, colgándole.

**Análisis estilístico:** la imagen presenta un canon muy alargado. El manto y la piel muestran pliegues redondeados y mórbidos con mayor o menor profundidad y buscando las líneas diagonales, observándose en la caída del manto sobre el costado izquierdo una ondulación de la orla. El rostro busca una belleza perfecta sin detalles anatómicos que roza lo “kistch”.



## **B. IV. 7. c) SAN FELIPE**

Era apóstol de Jesucristo y fue martirizado atado con cuerdas a una cruz cabeza abajo y rematado por lapidación, tal como recoge Ribadeneyra: “Y la serpiente quedó allí muerta y el pueblo libre de los daños que de ella recibía y dispuesto para recibir la luz del evangelio y la doctrina que el santo apóstol les predicaba, lo cual como los sacerdotes y magistrados, llevasen mal, echaron mano del santo apóstol y dieron con él en la cárcel y después de haberle azotado ásperamente le crucificaron y mataron a pedradas dando él muchas gracias al Señor porque le hacían imitador de su cruz”<sup>531</sup>.

Es por eso que su atributo más habitual es una cruz *immissa* de doble o triple travesaño y, a veces, va acompañada de una piedra que es símbolo de su lapidación.

En Nemancos sólo hay un relieve de San Felipe situado en el retablo mayor del *Santuario de Nuestra Señora de la Barca* de Romay (1717). En él se representa al santo imberbe, vestido como apóstol con túnica y manto y llevando los atributos habituales: libro y *crux immissa*.

En el otro apostolado del arciprestazgo, en *Camelle*, también está representado, pero, al no llevar atributo, no podemos distinguir cual de los doce apóstoles es.

SAN FELIPE		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay

---

<sup>531</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 4, p. 286.

## 1. SAN FELIPE

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor en la calle del evangelio, en el primer cuerpo. Es el cuarto empezando por abajo.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva manto ocre con decoración vegetal sobredorada y manto rojo. Para rostro y manos se utilizan ocre y para las carnaciones, rojos.



**Conservación y restauración:** en buen estado. El retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** el santo se representa en este caso imberbe, con cabellos cortos e identificado como apóstol tanto por sus vestimentas (túnica y manto) como por el libro y la cruz que lleva como atributos.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra el manto volteado sobre el hombro izquierdo volando hasta casi salirse del marco y arisándose. En la túnica, a pesar de estar bastante oculta tras el libro, se aprecian pliegues muy naturalistas metálicos y aristados que se arremolinan en la parte inferior del marco. En el rostro el tratamiento anatómico resulta muy plástico y naturalista destacando los cabellos trabajados mechón a mechón, los ojos de gran expresividad, el mentón prominente y redondeado, la nariz muy naturalista y las arrugas sobre los labios marcan la expresión seria y

concentrada del santo. La mano también se representa con gran realismo dibujando perfectamente la uña del dedo pulgar que se dispone verticalmente para no permitir que se resbale el libro.

## **B. IV. 7. d) SAN JUAN**

Era hijo de Zebedeo y, por tanto, hermano de Santiago el Mayor junto al que fue llamado por Jesús para convertirse en su discípulo favorito. Croisset dice: *“Puede decirse que San Juan vivía con la vida de Jesucristo y que pensaba con su pensamiento”* (...) *“El mérito, las cualidades personales de San Juan le hicieron distinguir de los demás Apóstoles”*<sup>532</sup>.

Es apóstol y evangelista y, como tal, escribió el Apocalipsis en la isla de Patmos y el cuarto Evangelio en Éfeso, a la edad de noventa años.

Estuvo en las bodas de Canaá y después de los dos momentos más importantes de la vida de Jesús: su Transfiguración y la agonía del monte de los Olivos. Jesús tenía especial predilección por él, de modo que le encarga, en la cruz de su martirio y final, que cuide de su madre.

En Roma, durante la persecución de Diocleciano, fue sumergido en un cubo de aceite hirviendo saliendo ileso, a pesar de lo cual, es considerado mártir.

Su muerte y ascensión tienen muchos paralelos con las de la Virgen. A ambos les avisa un ángel de la proximidad de su muerte, los discípulos no encuentran su cuerpo en la tumba y, por una interpretación errónea de un pasaje de su Evangelio (21:22)<sup>533</sup>, se pensó que ascendería al Paraíso desde la tumba.

En Occidente San Juan es representado como imberbe, sin embargo en el arte bizantino es un anciano con barba blanca.

En cuanto a sus atributos, cuando se representa como evangelista, lleva como atributo un águila, su pupitre o lleva un tintero en el pico. Como apóstol puede llevar varios: en los ciclos de los apóstoles, a partir del siglo XIII, lleva una *copa envenenada* que en la pintura italiana es cambiada por un libro y, a causa de una tradición, es interpretada frecuentemente como un *cáliz eucarístico*. Puede llevar también un cubo de aceite hirviendo (suplicio de la

---

<sup>532</sup> CROISSET, J.: *Año Cristiano ...*, noviembre, p. 201.

<sup>533</sup> Tal como indica REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol. 4, p. 187.

Puerta Latina) y, en escenas concretas, una palma (la que llevó al féretro de la Virgen)<sup>534</sup>.

En Nemancos hay cuatro representaciones de San Juan: tres de ellas como apóstol y una como evangelista. La más antigua de las que lo representan como apóstol es la que está en el retablo mayor de la parroquial de *Camelle*, formando parte de un apostolado, dorado en 1721 (Juan Queixo) en el que deducimos cuál es la imagen de San Juan por su aspecto juvenil, el hecho de que sea imberbe y su tamaño meenor respecto a los demás apóstoles. No lleva atributo alguno, va vestido con túnica y lleva en la mano izquierda (y no en la derecha, probablemente por cuestiones de acomodación al marco compositivo) en actitud de bendecir. Otra imagen del santo forma parte de un apostolado esta vez en el retablo mayor do *Santuario de la Virgen de la Barca* (Miguel de Romay, 1717) con el mismo tipo físico, túnica y manto, bendiciendo con la mano derecha y portando libro y cáliz como atributos. Finalmente en *Santa María de la O* San Juan acompaña a la Virgen al pie de la Cruz de Jesús. En este caso lleva túnica y manto, tipo físico característico y las mano entrelazadas unidas a la izquierda del pecho mientras eleva la cabeza.

En cuanto a la iconografía de San Juan como evangelista hay un único ejemplo en Nemancos en la Iglesia de *San Pedro de Coucieiro* en el retablo de la Soledad datado circa 1743, al igual que la pieza. Va vestido con túnica y manto, descalzo sobre piedras y lleva un tocón sobre el que apoya el libro donde escribiría el evangelio. Observamos que eleva la mano derecha con los dedos muy juntos como si sujetase una pluma, hoy perdida.

---

<sup>534</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol. 4, p. 190.

JUAN		
IGLESIA	FECHA- ESTILO	AUTOR
Divino Salvador de Camelle	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay
Santa María de la O	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido

## 1. SAN JUAN

### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** Juan Queixo.

**Policromador:** Juan Antonio Gómez.

**Cronología:** 1721, policromado en 1741.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el cuerpo principal del retablo formando parte de un apostolado, a la izquierda de San Pedro.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica verde, cabellos marrón oscuro y, para rostro y manos, se utilizan ocre con carnaciones.



**Conservación y restauración:** presenta abundante suciedad superficial, desgaste de la propia policromía y una importante hendidura del retablo que le atraviesa el pecho en transversal. Necesita restauración.

**Iconografía:** se trata de la representación de San Juan apóstol sin más atributo que su propio tipo físico, hombre imberbe, vestimenta característica de los apóstoles (túnica y manto) y el acto de bendecir aunque que sea con la mano izquierda y no con la derecha, probablemente por razones compositivas.

**Análisis estilístico:** el retablo data de 1721 y fue realizado por Juan Queixo tal como consta en la documentación<sup>535</sup>. El rostro busca la expresividad por medio de la boca pequeña, nariz respingona, ojos pequeños con cejas pronunciadas. La mano se abre, separándose del cuerpo, buscando una dispersión de fuerzas. En cuanto a los pliegues de la túnica resultan pesados, naturalistas en cuanto a que siguen el pliegue del codo en el brazo y redondeadas. En el cuerpo ya se aristan ligeramente a pesar de las limitaciones del material y la disposición de la imagen.

## **2. SAN JUAN**

### **SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el segundo lugar en l calle de la epístola del primer cuerpo, sobre San Andrés.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.



---

<sup>535</sup> Véase la ficha del Retablo, donde consta toda la documentación en las notas, página 103 de este trabajo.



**Policromía:** lleva túnica ocre con manto rojo, ambos decorados con sobredorados. Los cabellos son marrón oscuro mientras rostro y manos se policroman con ocre y carnaciones. El libro es rojo y el cáliz dorado.

**Conservación y restauración:** en buen estado. El retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** es la representación de San Juan apóstol con su tipo físico (hombre imberbe), túnica y manto y haciendo el gesto de bendecir con la mano derecha mientras sostiene con la otra dos de sus principales atributos: el libro como predicador de la palabra de Jesús y autor de un Evangelio y el Apocalipsis y el cáliz en recuerdo del célebre milagro del veneno.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado por Miguel de Romay en 1717 tal como se explica en el contrato<sup>536</sup>. La imagen eleva la mano derecha en actitud de bendecir separándola del cuerpo y mostrándose de un modo naturalista la orografía de la misma e incluso las uñas. En el rostro el tratamiento anatómico resulta muy plástico y naturalista destacando los cabellos trabajados mechón a mechón, los ojos de gran expresividad, el mentón prominente y ovalado, la nariz bastante ancha y la boca amplia perfectamente cerrada. En cuanto a los pliegues se combinan las formas acartonadas sobre el hombro izquierdo mientras, sobre el derecho, son telas naturalistas y redondeadas.

### 3. SAN JUAN

#### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** forma parte del Calvario que se sitúa sobre el entablamento del ático del retablo mayor. San Juan está en el lado de la epístola, a la izquierda del Crucificado.

**Ficha técnica**

---

<sup>536</sup> Véase la ficha del *Retablo* en la p. 90 de este trabajo.

Material: madera policromada.



Medidas: s.m.

Policromía: lleva túnica verde-grisácea y manto rojo, ambos con una orla sobredorada en el borde inferior. Los cabellos son marrón claro y rostro y manos se policroman con ocre y carnaciones.

Conservación y restauración: presenta abundante suciedad.

Iconografía: es la representación de San Juan apóstol acompañando a la Virgen María al pie de la cruz de Jesús, en el monte de los Olivos, mientras el maestro agonizaba. Va

vestido con túnica y manto y en actitud orante, expresando enorme dolor por el sufrimiento de Jesús en la cruz.

**Análisis estilístico:** la imagen en actitud orante dobla la pierna izquierda casi iniciando el movimiento de arrodillarse. La dispersión de fuerzas es total pues el santo eleva la cabeza ladeándola hacia su derecha mientras sus manos unidas se desplazan delante de pecho hacia la izquierda. Los pliegues se aristan generando un intenso dinamismo y se alternan con formas redondeadas y naturalistas especialmente en la pierna y el manto que cae sobre los hombros. El rostro de facciones naturalistas trata de mostrar expresividad a partir de la individualización de sus elementos: nariz pequeña y respingona, boca pequeña y mentón prominente.

#### 4. SAN JUAN

##### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

Autor: desconocido.

Cronología: circa 1743.

Estilo: barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la calle del evangelio, en el cuerpo principal del retablo de la Virgen de la Soledad.



#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 110 cm.

**Policromía:** lleva túnica verde y manto rojo con una orla sobredorada en la parte inferior as dos piezas. Los cabellos del apóstol son amarillos mientras el rostro, manos y pies se policroman con cores y carnaciones. El tocón y las piedras con marrones y verdes.

**Conservación y restauración:** presenta importantes pérdidas de policromía, especialmente significativas en la túnica, y

acumulación de suciedad en toda la pieza.

**Iconografía:** se trata de la representación de San Juan como evangelista, con el tipo físico habitual de hombre imberbe, en actitud de escribir. Lleva un libro y una pluma, hoy perdida, como atributos.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo, realizado circa 1743<sup>537</sup>. El santo separa la mano derecha del cuerpo en clara dispersión de fuerzas y la eleva uniendo los dedos como si sostuviese algo. Las ropas caen verticales manteniendo en la orla inferior la división en cinco partes de Mateo de Prado y alternando formas aristadas y pictóricas con redondeadas y naturalistas, cortándose entre sí y dibujando zig-zag. El manto cae sobre el brazo izquierdo y se enrolla en el brazo dibujando también formas aristadas.

---

<sup>537</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Soledad y Ánimas de San Pedro de Coucieiro* donde consta la documentación en las notas a pie de página.

## **B. IV. 7. e) JUDAS ISCARIOTE**

El nombre Judas (*Ioudas*) es la forma griega de *Judá* (en hebreo “alabado”), un nombre propio que se encuentra frecuentemente tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Incluso entre los Doce había dos que llevaban el nombre, y por esta razón está habitualmente asociado con el sobrenombre Iscariote [en hebreo, “de Kerioth” o Carioth, que es una ciudad de Judea. Poco se cuenta en la Biblia sobre Judas Iscariote más allá de su llamada al Apostolado, su traición y su muerte. Es el único de los apóstoles que no es de Galilea.

El episodio de mayor relevancia de su vida es el de la traición a Jesús. Judas Iscariote le entregó a los sumos sacerdotes a cambio de treinta monedas de plata tal como relata Mateo, el único evangelista que hace referencia al episodio: *“Y les dijo: ¿Qué queréis darme y yo os lo entregaré?. Ellos le asignaron treinta monedas de plata. Y desde ese momento andaba buscando la oportunidad para entregarle”*<sup>538</sup>. Judas entrega a Jesús: *“El que le iba a entregar les había dado esta señal: <Aquel a quien yo dé un beso, ése es: prendedle>. Y al instante se acercó a Jesús y le dijo: ¡Salve Rabbí! Y le dió un beso. Jesús le dijo: <Amigo, a lo que estás aquí!>.”*<sup>539</sup>.

De este modo, se suele representar a Judas con túnica y manto y llevando como atributo una bolsa en la que guardaría las monedas con las que le pagaron su traición. En Nemancos hay una única representación iconográfica de este santo en el Retablo Mayor de la parroquial de Camelle (1721). Forma parte de un apostolado en el que hay que decir que no todos los apóstoles son reconocibles pues no llevan atributo, pero específicamente Judas, lleva la bolsa bien sujeta con una mano.

---

<sup>538</sup> Mateo, 26, 14. *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, p. 1426-1427.

<sup>539</sup> Mateo, 26, 48. *Biblia de Jerusalén...*, p. 1428.

JUDAS ISCARIOTE		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Divino Salvador de Camelle	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez

## 1. JUDAS ISCARIOTE

### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** Juan Queixo.

**Policromador:** Juan Antonio Gómez.

**Cronología:** realizado en 1721 y policromado en 1741.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el cuerpo principal del retablo inserto en un apostolado, justo sobre el entablamento. Es el primero comenzando por el evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica verde, manto rojo y cabellos y barba marrón oscuro, casi negro. El

rostro y las manos son ocre con carnaciones y la bolsa marrón claro.

**Conservación y restauración:** presenta abundante suciedad superficial y repintes con “chorretones” de pintura. Necesita restauración.

**Iconografía:** es una representación característica del apóstol Judas Iscariote, el traidor que entregó a Jesús a cambio de treinta monedas, con su atributo más habitual que es la bolsa que las contenía.

**Análisis estilístico:** el retablo está fechado en 1721 y fue realizado por Juan Queixo tal como consta en la documentación<sup>540</sup>. La imagen separa la mano derecha del cuerpo y aprieta la izquierda contra el pecho mientras sujeta una



<sup>540</sup> Véase la ficha del *Retablo* en la p. 103 de este trabajo.

bolsa. Los pliegues naturalistas y redondeados se arremolinan en el codo izquierdo y otros aristados aunque sin mucha profundidad. El manto recorre la cintura del santo sin saber de donde proviene. El rostro es naturalista: se destacan el pómulo y los ojos mientras los cabellos se trabajan mechón a mechón y se ondula.

## **B. IV. 7. f) JUDAS TADEO**

Era hermano de Santiago el Menor y también se le puso un mote para diferenciarlo de su homónimo Judas Iscariote<sup>541</sup>. Según Croisset: *“Era hijo de Cleofás y de María, prima de la Santísima Virgen; era, por lo tanto, pariente de Jesucristo. Pero tenía con el Salvador otro parentesco mucho más preciso: su corazón no dejaba de estar unido al Divino Maestro (...) evangelizó Judea, la Samaria, la Idumea, la Siria, la Mesopotamia y llegó a Persia, a asociar sus trabajos y su muerte a los trabajos y la muerte de Simón”*<sup>542</sup>. Muere a golpes de maza en el año 70<sup>543</sup>. De ese modo, su atributo habitual es la maza aunque otras veces puede ser representado con una espada, alabarda, hacha o escuadra (que es el atributo de santo Tomás). Otras veces lleva una cruz procesional de asta bastante larga ya que murió “por la” cruz, aunque no “en una” cruz<sup>544</sup>.

En Nemancos hay una única imagen de Judas Tadeo en el retablo mayor del *santuario de la Virgen de la Barca en Muxía* que realizó Miguel de Romay en 1717. Hace pareja con Simón en la calle de la epístola del ático. Se representa como un apóstol con túnica y manto, largos cabellos y barba corta, y lleva una maza en la mano derecha.

<b>JUDAS TADEO</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay

<sup>541</sup> Judas deriva de júbilo y dans (dador) es decir jubiloso. También fue llamado Judas de Santiago (por ser hermano de Santiago el Menor y Judas Lebeo en relación a su cordialidad. VORÁGINE, SANTIAGO DE LA: *La leyenda dorada...*, p. 682.

<sup>542</sup> CROISSET, J.: *Año Cristiano*, ...octubre, p. 209.

<sup>543</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol. 4, p. 206.

<sup>544</sup> IBIDEM, p. 207.

## 1. JUDAS TADEO

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización** y  
**procedencia:** está en el  
segundo lugar en la calle de  
la epístola del ático,  
acompañando a Simón.

#### Ficha técnica

**Material:** madera  
policromada.

**Medidas:** s.m.



**Policromía:** lleva túnica ocre con manto rojo, ambos decorados con sobredorados. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro mientras rostro y manos se policroman con ocre y carnaciones. La maza que lleva en la mano es verde.

**Conservación y restauración:** en buen estado. El retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** es la representación de Judas Tadeo apóstol, con túnica y manto y su atributo habitual que es una maza en la mano derecha.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado por Miguel de Romay en 1717 tal como se explica en el contrato<sup>545</sup>. Los pliegues combinan formas naturalistas y redondeadas sobre el hombro derecho con otros aristados muy dinámicos sobre el contrario. El manto se voltea sobre éste generando un intenso efecto volumétrico y superando casi el marco arquitectónico del retablo. El rostro resulta muy interesante pues las características habituales de Miguel de Romay se muestran aquí en todo su esplendor: boca entreabierta que genera

---

<sup>545</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santuario de la Virgen de la Barca* en la p. 91 de este trabajo.



una gran expresividad, bigote superpuesto sobre la barba y cabello que se trabaja mechón a mechón al igual que la barba recortada.

## **B. IV. 7. g) MATEO**

SAN MATEO		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco- neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro

Mateo fue uno de los doce apóstoles y uno de los cuatro evangelistas. Según recoge Reau, antes de ser seguidor de la doctrina de Cristo trabajaba como recaudador de impuestos y es autor de un evangelio hacia el año 90. Según las versiones, fue decapitado, atravesado por una espada, lapidado y quemado en una hoguera<sup>546</sup>.

Hay tres tipos iconográficos de Mateo: como *publicano* (conocido como Leví), como *apóstol* y como *evangelista*. En el primero lleva como atributo una bolsa o unas balanzas para pesar oro. Como *apóstol* suele llevar una lanza o alabarda, símbolo ello de su martirio, y puede aparecer pisando una bolsa llena de monedas en alusión a su rechazo de su condición de cambista. Finalmente, como *evangelista* tiene como atributo un hombre alado (ángel) en alusión al inicio de sus evangelios.

En el arciprestazgo hay un ejemplo de iconografía como apóstol y otro como evangelista. El primero es un relieve del *Retablo mayor del Santuario de la Virgen de la Barca* (1717) y en él se representa al santo vestido con túnica y manto y lleva como atributo la alabarda. El segundo, como evangelista, está en la Iglesia de *San Pedro de Coucieiro* en el Retablo de Santiago (circa 1774). Allí lleva el atributo del ángel alado en representación de la genealogía de Cristo según la carne, inicio de su evangelio, y un libro en el que, probablemente, escribía con una pluma, hoy perdida.

---

<sup>546</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*,...tomo 2, vol. .4, pp. 370, 371.

## 1. SAN MATEO

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor, en la calle del evangelio del ático y es el primero comenzando por abajo.



#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica ocre con decoración sobredorada y manto rojo con una orla inferior también sobredorada.

**Conservación y restauración:** en buen estado. El retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** se representa a San Mateo como apóstol con largos cabellos, barba y bigote y llevando como atributo una alabarda en la mano derecha, símbolo de su martirio.

**Análisis estilístico:** la pieza es de 1717 y fue realizada por Miguel de Romay y policromada por Domingo Antonio de Uzal<sup>547</sup>. El santo adelanta la mano derecha con la alabarda y gira la cabeza hacia el lado contrario. Los pliegues alternan formas naturalistas con otras aristadas de gran plasticidad. El rostro muy naturalista busca la expresividad con ojos grandes, cejas remarcadas, y

---

<sup>547</sup> Véase la ficha del *Retablo do Santuario de la Virgen de la Barca* en la p. 91 de este trabajo.

nariz aguileña. Los cabellos y barba se trabajan mechón a mechón y el bigote aparece superpuesto.

## 2. SAN MATEO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro.

**Cronología:** circa 1774.

**Estilo:** barroco-neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el primer cuerpo del retablo de Santiago, en la hornacina de la calle del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 98 cm.

**Policromía:** lleva túnica azul y manto rojo, ambos con una orla inferior sobredorada. El rostro, manos y pies del santo así como el



cuerpo del ángel son ocre muy claros. El paño de pureza del Niño es rosa

**Conservación y restauración:** está en mal estado ya que la pieza acusa importantes faltas de policromía en las manos del santo, el libro, el pie derecho del ángel, etc... y generalizadas en toda la pieza. Observamos también clavos oxidados. Necesita restauración.

**Iconografía:** se representa a Mateo como evangelista. Lleva como atributo principal un ángel que hace referencia a la genealogía de Cristo según la carne, con la que comienza el evangelio de este evangelista. Debía llevar también una pluma en la mano derecha hoy perdida.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado por los escultores Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro alrededor de 1774, tal como consta en la documentación<sup>548</sup>.

---

<sup>548</sup> Véase la ficha del Retablo en la p. 157 de este trabajo.

## **B. IV. 7. h) MATÍAS**

San Matías es un apóstol “de recambio” que no fue llamado por Jesús, como los demás, sino que fue elegido al azar para sustituir a Judas Iscariote (a causa de su traición), por el Colegio Apostólico, como señala Reau<sup>549</sup>. Recoge Ribadeneyra la elección de Matías a petición de San Pedro: “(...) *Nuestro Salvador, estando todos los apóstoles y los otros discípulos del Señor juntos, se levantó San Pedro, como cabeza y pastor universal de todos, y después de haberles referido brevemente la maldad y castigo de Judas, les dijo, que para cumplirse la profecía de David, se había de escoger uno de los que allí estaban y habían conversado con Cristo, desde el bautismo de San Juan Bautista hasta el día en que subió a los cielos, para que entrase en el lugar de Judas y fuese testigo y predicador de la resurrección del Señor con los demás apóstoles: (...) Declaró Dios su voluntad, y cayó la suerte sobre Matías: la cual suerte, dice San Dionisio Aeropagita y otros doctores que le siguen, que fue un rayo de divina luz que vino sobre Matías, y una sensible señal de que Dios le había escogido*”<sup>550</sup>.

Evangelizó Judea y padeció el martirio de la lapidación, primero, y fue decapitado después, de modo que su atributo principal es el hacha que a veces puede ser sustituida por una alabarda, una lanza o una espada.

En Nemancos hay un único ejemplo de esta iconografía en el retablo mayor del *Santuario de la Virgen de la Barca en Muxía*, inscrito dentro de un apostolado obra de Miguel de Romay (1717). San Matías se representa aquí en un relieve siguiendo su iconografía más habitual: vestimentas características de un apóstol (túnica y manto) y una alabarda, como atributo, en referencia a su martirio por decapitación.

---

<sup>549</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol..3, p. 377.

<sup>550</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 2, p. 496.

SAN MATÍAS		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay

## 1. SAN MATÍAS

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** Miguel de Romay y Domingo Antonio Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el ático del retablo mayor, en la calle del evangelio y ocupa el segundo lugar empezando por abajo.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica ocre con sobredorados y un manto rojo con una orla sobredorada en el extremo inferior. El rostro y manos son ocre también utilizándose carnaciones para el rostro. Los cabellos son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** dado que el retablo fue restaurado en 2000, la pieza está en buenas condiciones.

**Iconografía:** aparece aquí representado con las vestimentas características de un apóstol, túnica y manto, pero sin libro. Como atributo personal lleva una alabarda que recuerda a su martirio por decapitación.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado en 1717 por Miguel de Romay y policromado en 1726 por el pintor Uzal<sup>551</sup>. El santo sujeta con ambas manos la



<sup>551</sup> Véase la ficha del Retablo en la p. 91 de este trabajo.

alabarda y la sostiene a su derecha mientras su cabeza se inclina ligeramente hacia el izquierdo buscando así una dispersión de fuerzas. La túnica combina formas redondeadas muy naturalistas con otras que se quiebran pero resultan muy pesadas. En el rostro se busca la expresividad con rasgos naturalistas: ojos y cejas ligeramente elevados, boca pequeña sobre la que se dispone un bigote superpuesto y cabellos orgánicos trabajados mechón a mechón.

## **B. IV. 7. i) SAN PABLO**

Antes de ser circuncidado se llamaba *Saulo* (“deseado”) pero después adoptó el nombre de *Pablo* (“pequeño”) posiblemente por humildad o también por su complexión física endeble. No se sabe con certeza cuando nació pero sí que pasó una fase de hostilidad hacia los cristianos. No se sabe con certeza cuando nació pero sí que pasó una fase de hostilidad hacia los cristianos hasta su conversión en el camino desde Jerusalén a Damasco. A partir de ahí, dedica su vida a predicar la palabra de Jesús. Fue martirizado al tiempo que San Pedro, según Tertuliano, con la diferencia de que, por ser ciudadano romano eludió la crucifixión (martirio considerado de extrema crueldad y reservado, en principio, para los esclavos) siendo decapitado con un hacha<sup>552</sup>.

Se califica a San Pablo como apóstol impropriamente ya que no conoció a Jesús y por tanto, no fue llamado por Él como sucedió con el resto de los apóstoles. En cambio, fue asimilado como tal enseguida por el hecho de ser llamado por Jesús en el camino de Damasco y también por su papel como apóstol de los gentiles.

Su tipo físico, al que hace alusiones él mismo en sus Epístolas, es muy característico ya que era pequeño de estatura y de cuerpo esmirriado. Además parece que era calvo, con nariz ganchuda patizambueno, etc... Siempre aparece representado con barba y calvicie. Lleva como atributo personal una espada, instrumento de su martirio<sup>553</sup>.

En Nemancos hay dos representaciones de San Pablo<sup>554</sup>. La primera es un relieve de Miguel de Romay en el retablo mayor del *Santuario de la Virgen de la Barca* (1717), bajo el entablamento de la calle central, enmarcado dentro de un círculo rodeado por decoración vegetal. Es una pieza pequeña que podría pasar prácticamente desapercibida a primera vista pero que tiene

---

<sup>552</sup> REAU, L.: *Iconografía...*, tomo 2, vol. 5, p. 6-8.

<sup>553</sup> IBIDEM, p. 10-11.

<sup>554</sup> Consta que hubo otra imagen realizada en 1804 por José Ferreiro en la iglesia de San Tirso de Buiturón: *Semana que empezo en 10 de marzo de 1804. (...) Escultor... Llevo el escultor Ferreiro por los Apostoles, San Pedro, San Pablo y San Andrés, con el Santo Christo para la yglesia de Buituron (...)*. A.H.S.P.A. Libro de Consejo de San Martín, 1816 - 1835, s.f. Recogido en FREIRE NAVAL, A. B.: *Aportación documental...*, p. 243-245.



relación con el apostolado de las calles laterales, tal como se explica en el análisis del retablo. En este caso la imagen repite tipo físico de hombre pequeño, de nariz ganchuda y con barba. Empuña en la mano derecha un cuchillo ensangrentado que hace referencia a su propio martirio.

La otra representación es también un relieve dentro de un apostolado en el retablo mayor de la *Iglesia del Divino Salvador de Camelle* (1721). Repite el tipo físico, aunque la calvicie en este caso es incipiente, lleva barba y a su nariz es ligeramente ganchuda. A pesar de la ausencia de atributos de la mayor parte de los apóstoles en este retablo, San Pablo aparece con un libro abierto en la mano -que estaría haciendo referencia a su condición de apóstol y también a sus Epístolas- y, por otro lado, está situado cerca de San Pedro con quien está estrechamente relacionado<sup>555</sup>.

SAN PABLO		
IGLESIA	FECHA- ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay
Divino Salvador de Camelle	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez

---

<sup>555</sup> Coincidió en Jerusalén predicando con San Pedro y los demás apóstoles, el culto de ambos está en relación por ser los dos Príncipes de los apóstoles y fue asociado a San Pedro desde el momento de la fundación de la Iglesia romana. (REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol. 5, p. 9 y 10)

## 1. SAN PABLO

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo

Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco

**Localización y procedencia:** se sitúa en el cuerpo principal, en la calle central justo bajo el entablamento.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** la túnica es grisácea y el manto rojo llevando una orla sobredorada en el borde inferior, así como los puños de la túnica. El rostro y la mano son ocre, con carnaciones en los pómulos y labios. Los cabellos, barba y bigote son también grisáceos.

**Conservación y restauración:** en buen estado, ya que el retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** el relieve representa al apóstol San Pablo con su tipo físico más habitual, calvo, con barba, de complexión física débil, nariz encorvada... Porta su atributo más habitual en la mano derecha que es un cuchillo, instrumento de su martirio.

**Análisis estilístico:** el santo eleva la mano derecha sujetando un cuchillo con la hoja invertida y separando ligeramente el brazo del cuerpo. Los pliegues pesados y redondeados adoptan formas naturalistas alternándose con otros que se quiebran ligeramente. El rostro se carga de expresividad con ojos separados, cejas remarcadas, nariz aguileña y boca pequeña con el bigote superpuesto, como pegado. La barba afilada se trabaja a mechones muy orgánicos abriéndose en dos partes.



## 2. SAN PABLO

### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** Juan Queixo.

**Policromador:** Juan Antonio Gómez.

**Cronología:** 1721 y policromado en 1741.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el cuerpo principal del retablo casi en el vértice del arco que enmarca al apostolado.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica verde y un libro gris oscuro. Para rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** presenta una importante capa de suciedad superficial así como faltas policromáticas puntuales. Así se aprecian concretamente en el dedo índice de la mano izquierda, en el dedo pulgar de la derecha y también en la mejilla izquierda.

**Iconografía:** el tipo iconográfico del santo se repite aquí aunque con algunas diferencias. No aparece calvo pero sin con entradas incipientes, lleva barba abundante y nariz ligeramente ganchuda. Como vestimentas lleva una túnica y un manto a juzgar por el cabo volante que cinta su brazo izquierdo para reposar delante de él. Como atributo lleva únicamente el libro y también su propia situación al lado de San Pedro.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado por Juan Queixo en 1721<sup>556</sup>. Pliegues y manto combinan formas redondeadas con otras más aristadas tales como los del manto o la manga del brazo derecho. El santo sostiene un libro con la mano izquierda y la derecha levantada mientras bendice al tiempo que



<sup>556</sup> Véase la ficha del *Retablo de Camelle* en la p. 103 de este trabajo.

eleva la mirada al cielo. En la cintura las ropas se ciñen saliendo varios haces de pliegues redondeado y plásticos. En el rostro los ojos ligeramente separados, la nariz corta y recta y la boca pequeña logran que haya cierta expresividad. La barba trabajada a mechones y bastante espesa copa más de la mitad del rostro.

## **B. IV. 7. j) SAN PEDRO**

Simón era pescador en Galilea junto a su hermano Andrés cuando fue llamado por Jesús quien le puso el nombre de *Kefás*, en griego Petros, para identificarlo con la piedra angular de la Iglesia. Acompañó a Cristo desde el momento en que se encontraron, estando en los momentos más importantes de su vida y muerte. Después vivió en Jerusalén donde fue encarcelado y, finalmente, a partir del año 44 iría a Roma de la que sería su primer obispo y donde fue crucificado por Nerón tras ser martirizado junto a San Pablo. Según la tradición pidió que fuese cabeza abajo por humildad frente a la crucifixión de Jesús.

Como fundador del papado es considerado el principal personaje de la Iglesia *oficial* y, como portero del Paraíso, un santo muy popular. Por tanto, su iconografía es doble ya que se puede representar como apóstol y como papa. En ambos casos el tipo físico de san Pedro es similar: con una amplia tonsura (*tonsura scotica* que simboliza la corona de espinas de Jesús), un mechón de cabello sobre la frente y barba rizada y corta. Cuando se representa como apóstol lleva como vestimenta una túnica y va descalzo mientras que, como Papa, lleva túnica, alba, capa, palio y tiara cónica o triple corona. Tal como expone Reau<sup>557</sup>, puede llevar como atributos el libro, la llave o llaves (suelen ser dos que representan el cielo y la tierra, el poder de abrir y cerrar, de atar y desatar, absolver y excomulgar), la barca o pez que recuerdan su oficio, el gallo que hace referencia a la negación y su arrepentimiento, las cadenas que recuerdan sus “cárceles”, la cruz invertida de su martirio o la cruz de triple crucero (insignia de dignidad papal).

En el arciprestazgo se recogen las dos iconografías de San Pedro<sup>558</sup>. Como apóstol hay cinco ejemplos en la Iglesia de *Nemiña*, en el *Santuario de la Virgen de la Barca en Muxía*, en el *Divino Salvador de Camelle*, en *Leis* y en *San Pedro de Coucieiro*. En todos los casos se representa al santo vestido con

---

<sup>557</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*,... tomo 2, vol..5, p. 50, 51.

<sup>558</sup> Consta la existencia de otra imagen de San Pedro, hoy desaparecida, realizada por José Ferreiro en 1804 para Buiturón: *Semana que empezo en 10 de marzo de 1804. (...) Escultor... Llevo el escultor Ferreiro por los Apostoles, San Pedro, San Pablo y San Andrés, con el Santo Christo para la yglesia de Buituron (...)*. A.H.S.P.A. Libro de Consejo de San Martín, 1816 - 1835, s.f. Recogido en FREIRE NAVAL, A. B.: *Aportación documental...*, p. 243-245.

túnica y manto, con el tipo físico habitual (calvo, con barba rizada corta y sólo en el caso de *Nemiña* con un mechón en la frente) y con libro y llaves. Únicamente en el caso de *Coucieiro* lleva también el gallo a los pies. La imagen de *Leis* es la más antigua remontándose al siglo XVI y el resto son barrocas, del siglo XVIII.

En canto a las representaciones como Papa son muy similares entre sí y datadas en los siglos XIX y XX. Hay dos en la iglesia de *San Pedro de Ponte do Porto* y una en *San Pedro de Coucieiro*. En *Ponte do Porto* una de las imágenes es de vestir (sólo se conserva el alma y la tiara) y la otra lleva los mismos atributos y vestimentas que en *Coucieiro*: vestimenta papal con palio, tiara cónica, llaves y, en el caso de *Ponte do Porto*, cruz de triple crucero.

SAN PEDRO		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Cristóbal de Nemiña	Siglo XVI. Renacimiento	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay
Divino Salvador de Camelle	1721. Barroco	Juan Queixo y Juan Antonio Gómez (policr.)
San Pedro de Leis	Circa 1729. Barroco	Joseph Malvarez
San Pedro de Coucieiro	1741. Barroco	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto (imagen de bulto redondo)	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Taller de Ferreiro?
San Pedro de Ponte do Porto (imagen de vestir)	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido

## 1. SAN PEDRO

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** siglo XVI.

**Estilo:** renacimiento.

**Localización y procedencia:** la pieza está pegada al muro sur de la nave principal, en una peana.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 44 cm.

**Policromía:** lleva túnica azul, manto rojo, cabellos y barba marrón oscuro y rostro, manos y pies ocre claro con carnaciones. Fue repintado.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** es una representación de San Pedro como apóstol en la que se repiten el tipo físico habitual y los atributos más frecuentes. Así es un hombre maduro, tonsurado, con un único mechón de cabellos en la frente. Va descalzo, vestido con una túnica y, sobre ella, un manto.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra un estatismo y frontalidad que no se repiten en las ropas puesto que están repletas de abundantes masas de pliegues redondeados y aristados que reposan sobre los pies. Son pliegues esquematizados que contrastan con el manto que se voltea sobre el hombro derecho y cae recto bajo el izquierdo. En el rostro el tratamiento es plástico destacándose los pómulos.

## 2. SAN PEDRO

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** Miguel de Romay y Domingo Antonio Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:**

se sitúa en el primer cuerpo del retablo, en la calle del evangelio siendo el primero empezando por abajo.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.



**Policromía:** lleva túnica ocre y manto rojo, al igual que el libro, con algunos sobredorados. La llave es dorada, los cabellos marrón oscuro y, para rostro y manos, se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** en buen estado ya que el retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** el modelo iconográfico que sigue la pieza es el habitual para las representaciones de San Pedro como apóstol. Su tipo físico (con amplia tonsura, barba rizada y cabellos cortos) y el hecho de ir descalzo y vestido con túnica. Como atributo lleva el libro, símbolo de la predicación de la palabra de Dios, y la llave que es el poder de abrir y cerrar y que es único.

**Análisis estilístico:** el relieve pertenece al retablo mayor y es obra de Miguel de Romay. La mano derecha se separa ligeramente del cuerpo sosteniendo la llave mientras la izquierda se dispone de un modo muy naturalista con la palma hacia arriba sujetando con los dedos el libro. Esta mano está perfectamente detallada, incluso las uñas, los tendones, etc. Los pliegues combinan formas redondeadas aunque pesadas con otras ligeramente quebradas pero siempre buscando el naturalismo en su disposición. Destacan los tendones del cuello perfectamente captadas y, en el rostro, se remarcan las órbitas inferiores de los ojos y los pómulos al tiempo que los ojos se



entrecierran generando así expresividad acentuada por la boca entreabierta. La barba se trabaja a mechones de gran naturalismo y volumen y el bigote se superpone sobre ella.

### **3. SAN PEDRO**

#### **IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE**

**Autor:** Juan Queixo.

**Policromador:** Juan Antonio Gómez.

**Cronología:** 1721 y policromado en 1741.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el cuerpo principal del retablo casi en el vértice del arco que enmarca al apostolado, junto a San Pablo.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.



**Policromía:** lleva túnica verde, los cabellos y barba son marrón oscuro y, para rostro y manos, se utilizan ocres con carnaciones.

**Conservación y restauración:** presenta abundante suciedad superficial, puntuales pérdidas de policromía y, sobre todo, una importante hendidura del retablo que atraviesa la cara del santo y el brazo derecho. Necesita restauración.

**Iconografía:** es un modelo iconográfico muy sencillo para representar a San Pedro como apóstol ya que no lleva atributo alguno y viste únicamente una túnica. Podemos reconocerlo por su tipo físico (amplia tonsura, barba rizada y corta y cabellos cortos), por el gesto que hace con la mano que eleva mostrando la palma a modo de bendición y por el hecho de que va acompañado por San Pablo (habitualmente representados juntos).

**Análisis estilístico:** el retablo está datado en 1721 y fue realizado por Juan Queixo tal como consta en la documentación<sup>559</sup>. El santo separa la mano del cuerpo con la mano abierta y elevándola. Los pliegues son pesados y naturalistas de formas redondeadas y alguna quebrada. El rostro es lo más interesante de la pieza puesto que se logra expresión por medio de la individualización de las partes: ojos redondeados, cejas prominentes, nariz recta y pómulos remarcados. El cabello se trabaja a mechones logrando una plasticidad y organicidad tanto en la cabeza como en la barba.

#### 4. SAN PEDRO

##### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** Joseph Malvarez.

**Cronología:** 1726. Policromada: 1729.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está sobre una peana en el lado de la epístola de la capilla mayor.

##### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 91 cm.

**Policromía:** lleva túnica verde y manto rojo, ambos con una orla sobredorada en el borde inferior. El manto es rosa por la cara interior. El rostro, manos y pies del santo son ocre con carnaciones para la cara. Los cabellos y barba son marrones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado aunque acusa suciedad superficial y algunas pérdidas de policromía en el dedo pulgar de la mano izquierda que sostiene el libro y manchas de óxido provocadas por los clavos de sujeción. Necesita una buena limpieza.



---

<sup>559</sup> Véase la ficha del *Retablo mayor de Camelle* en la p. 103 de este trabajo.

Iconografía: representa a San Pedro como apóstol repitiendo el tipo físico habitual (maduro, con tonsura y barba corta), las vestimentas habituales en los apóstoles (túnica y manto) y portando sus atributos característicos, libro y llave.

**Análisis estilístico:** la documentación para esta pieza resulta muy interesante porque permite rastrear su adquisición y las razones de la misma. En 1719 se procedió a pintar una imagen de San Pedro además de un retablo y un crucifijo por un valor de quinientos ochenta reales<sup>560</sup>. En la visita realizada en 1726 se ordena que se haga una imagen de San Pedro nueva por estar en mal estado<sup>561</sup>. Ese mismo año se registra una partida de doscientos reales de vellón por la realización de una imagen de San Pedro nueva, a cargo del escultor noiés Joseph de Malvarez. Esta es la imagen que hay en la actualidad en la Iglesia y que fue pintada 1729<sup>562</sup>.

La imagen adelanta la pierna izquierda en clara muestra de movimiento al tiempo que eleva la mano derecha, en la que lleva las llaves, separándola del cuerpo, rompiendo así el espacio. El manto se voltea sobre el hombro izquierdo y se desliza bajo el derecho haciendo una doblez sobre sí mismo y aristándose al cruzar por delante. La túnica se abre en el pecho en forma de pico cuyos extremos vuelven sobre sí mismos lo que enfatiza el dinamismo de los paños que, a su vez, se aristan en la falda aún sin mucha profundidad. Son paños pesados y aún redondeados. El rostro de carnaciones naturalistas muestra expresividad con la boca entreabierta, la nariz recta que continúa en los arcos ciliares, ojos muy negros y pequeños, cabellos naturalistas, barba recortada y bigote aún superpuesto.

---

<sup>560</sup> 1719. "Dio por descargo primeramente a vista de los contadores quinientos y ochenta y quatro reales de vellón procedidos de la pintura de el retablo, imagen de el patrón San Pedro y de un crucifijo que se hizo siendo vicerector de sede vaquante Don Mathias Barreiro." Libro de Fábrica de S. Pedro de Leys. 1611 a 1757, fº 119 vº. Documentación recogida en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 343.

<sup>561</sup> 1726. VISITA. " (...) Y haga imagen nueva de San Pedro que sea dezente." Libro de Fábrica de S. Pedro de Leys. 1611 a 1757, fº 125 rº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 340.

<sup>562</sup> 1729. "Ytten ducientos y diez y seis rreales que pago por la pintura del patrón San Pedro y la de un frontal de madera de dos caras que también se pinto para el altar mayor." Libro de Fábrica de S. Pedro de Leys. 1611 a 1757, fº 133 rº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 340.

## 5. SAN PEDRO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1741.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está situada en el retablo mayor de la iglesia, en la hornacina del ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica azul con decoración vegetal y orla inferior sobredorada. El manto es rojo en su parte exterior y blanco en la interior. Para el rostro, manos y pies se utilizan ocres con carnaciones y, finalmente, la barba y cabellos se pintan de marrón oscuro. Fue repintada como se puede apreciar especialmente en el manto.

**Conservación y restauración:** la pieza precisa de una limpieza pues acusa importante suciedad superficial. Además observamos cierta acumulación de pintura en el manto y también en la túnica en su parte interior. Apreciamos un enorme tornillo clavado en la túnica cuya función desconocemos: ¿estará en relación con la posición de la mano izquierda, hoy vacía?.

**Iconografía:** sigue el modelo iconográfico habitual de San Pedro representado como apóstol. Viste túnica y manto, repite el tipo físico característico y lleva como atributos la llave, símbolo de su poder de abrir y cerrar, y el gallo en representación de su negación a Jesús.

**Análisis estilístico:** la imagen fue mandada hacer en la visita de 1741<sup>563</sup>, con el retablo mayor recién construido, por estar la que había “*carcomida y le falta una mano*”. Esta imagen fue pintada en 1798 con un costo de ochenta



<sup>563</sup> 1741. " (...) y hara Ymagen nueva del patron, atendiendo a que el que hay; esta carcomido y sin una mano (...)" Libro de Fábrica de Coucieiro y su anejo Caberta. Libro de defunciones y bautizados. 1711 - 1784, fº 51 vº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*; p. 189-190.

reales<sup>564</sup> que debió ser un repinte, sin que se dijese nada de la pintura original en la documentación. Además fue repintada sucesivamente por los Nimo en 1885<sup>565</sup> y 1896<sup>566</sup> y, ya en el siglo XX, en 1951 y 1969 por pintores desconocidos.

La imagen adelanta la pierna derecha, mostrando la anatomía subyacente, en actitud de movimiento. Los pliegues se aristan, quiebran y cortan dibujando incluso zig-zag sobre todo en la falda de la túnica donde aún se puede intuir la división en cinco partes de Mateo de Prado. Son ropas muy dinámicas y pictóricas. El manto se voltea sobre el hombro derecho y cae volante en ondulaciones aristadas. En cuanto al rostro, de facciones naturalistas, busca la carga psicológica en la individualización de los rasgos.

## 6. SAN PEDRO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** taller de Ferreiro.

**Cronología:** circa 1800.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor de la Iglesia, en la calle central.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica azul, apenas visible y alba blanca con decoraciones azules en una



<sup>564</sup> 1798 - 1799. "Mas dio en data ochenta reales que llebó el pintor que pintó a San Pedro." Libro de Fábrica de Coucieiro. 1671 - 1817, fº 510 rº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*; p. 196.

<sup>565</sup> 1885. "Mas cien reales que el mismo Sr. Nimo llevo por pintar la imagen del patrón San Pedro." Libro de Culto y Fábrica de Coucieiro. 1807 - 1950, fº 101 rº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*; p. 197.

<sup>566</sup> 1896. "Mas cincuenta reales que llevo Don Jose Nimo de Cee por pintar la imagen del Santo Patron" Libro de Culto y Fábrica de Coucieiro. 1807 - 1950, fº s.nº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*; p. 198.

amplia banda inferior. La capa es roja con sobredorados al igual que el palio. La tiara, cruz y llave son doradas. Para el rostro se utilizan ocre y carnaciones mientras la barba y cabellos son grisáceos. Está repintada.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: representa a San Pedro como Papa con las vestimentas típicas (sotana, alba, capa y estola ) y con la tiara sobre la cabeza. También lleva las llaves en la mano derecha, símbolo del poder de abrir y cerrar, y la cruz de tres travesaños en la izquierda que recuerda la dignidad papal.

**Análisis estilístico:** debe ser coetánea al retablo y fue repintada en dos ocasiones en el siglo XX<sup>567</sup>. Se representa a San Pedro con los atributos habituales que muestra en ambas manos separando los brazos del cuerpo en clara dispersión de fuerzas. El canon es largo, las facciones del rostro clásicas (nariz recta, arco ciliar remarcado...) pero ya con rasgos idealizados. Las ropas son movidas y están conformadas por pliegues eminentemente verticales que, en la parte inferior, se aristan y quiebran generando dinamismo, pero ya bastante idealizado y ocultando la anatomía subyacente.

## 7. SAN PEDRO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--



<sup>567</sup> 1904. "Ytem: satisfecho a un pintor por arreglar y pintar la imagen del patron de la principal, ciento cuarenta reales." Libro de Culto y Fábrica de San Pedro del Puerto. 1850-1956, fº 52 rº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*; p. 413.

1948. "Repara y pintar las imágenes de patron, V. Rosario y V. Carmen. 307 pts." Libro de Culto y Fábrica de San Pedro del Puerto 1850-1956, fº 84 rº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*; p. 414.

**Policromía:** tanto el torso como el rostro y manos son ocre con carnaciones para labios y rostro. La barba y los cabellos son marrón oscuro y la tiara dorada.

**Conservación y restauración:** presenta suciedad y pérdidas matéricas en la mano izquierda de la que faltan todos los dedos excepto el pulgar.

**Iconografía:** es una imagen de vestir en la que la cabeza representa a San Pedro Papa con el único atributo de una tiara, símbolo papal por excelencia.

**Análisis estilístico:** no hay documentación para esta pieza. El rostro es la única parte trabajada de la pieza. Se trata de un rostro idealizado, de formas mórbidas y suaves. La nariz pequeña y recta, la boca y los ojos idealizados y la barba no muy abundante y sin apenas volumen.

## 8. SAN PEDRO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1945.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa sobre la mesa del altar del retablo de de la Soledad y Ánimas.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica azul con motivos sobredorados, alba blanca con motivos policromados en azul en el borde inferior y capa y palio rojos con sobredorados.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se trata de una representación de San Pedro como Papa en la que se repite el tipo físico habitual (maduro, de cabellos cortos con tonsura destacando un mechón sobre la frente, barba corta y rizada) y vestimentas papales características. Lleva como atributos las llaves que representan el



poder de abrir y cerrar, la cruz de tres travesaños y la tiara cónica, símbolos de la dignidad papal.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge la compra de la imagen de San Pedro en 1945<sup>568</sup> con un importe total de 1620 ptas. Los pliegues se disponen verticalmente alternando formas redondeadas y aristadas, dibujando diagonales, quebrándose y retomando así fórmulas del pasado. El rostro de carnaciones mórbidas y escasos detalles anatómicos busca la idealización que llega a lo “kitsch”.

---

<sup>568</sup> 1945. "Ymagen de S. Pedro y portes. 1620 pts." Libro de Culto y Fábrica de Coucieiro. 1807 - 1950, fº s. nº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*; p. 192.



## **B. IV. 7. k) SANTIAGO EL MAYOR**

Santiago, hijo de Zebedeo y hermano de Juan Bautista, es conocido como *el Mayor* por ser de los primeros en ser llamados por Jesús. Después de la Ascensión no se sabe nada acerca de su apostolado, pero sí que, cuando vuelve a Jerusalén en el año 44, fue decapitado por Herodes Agripa<sup>569</sup>. Se le atribuyen varios milagros como el de la conversión del mago Hermógenes, el milagro del ahorcado y, sobre todo, el que realizó en *batalla de Clavijo* en el 834 apareciendo, montado a caballo, con un estandarte y una espada, para luchar junto a los cristianos y vencer a los infieles<sup>570</sup>.

Pero, sobre todo, dos leyendas sobre Santiago destacan sobre las demás, dando lugar a dos cultos muy importantes en la Península Ibérica y a un amplio repertorio iconográfico. Por un lado, la leyenda sobre su apostolado, según la cual se le apareció la Virgen en Zaragoza al santo y, según otros documentos, en las costas de Muxía en Galicia<sup>571</sup>. Dando por hecho que Santiago nunca estuvo en España dejamos constancia de la discusión existente, a lo largo de los siglos, sobre cual de las dos apariciones fue primero en base a varios documentos<sup>572</sup>. Por otro lado, existe la leyenda

---

<sup>569</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol.5, p. 169,170.

<sup>570</sup> Véase VORÁGINE, SANTIAGO DE LA: *La Leyenda Dorada...*, vol 1, p.397-405.

<sup>571</sup> Según la leyenda, la Virgen llega a Muxía en una barca de piedra, los restos de la cual están en las costas cerca de la villa del Santuario, y dejó al Apóstol Santiago una imagen suya: *Se funde pues, esta afirmación sobre la firme, antigua tradicion de este País, de averse aparecido la Virgen Santissima al Apostol Santiago, viviendo entrambos en carne mortal, en el Puerto de Mugia, viniendo desde Jerusalem por mar en una Barca de piedra, con su mastil y vela, que actualmente existen, y dexando la Santa Imagen, que aora se venera, como piadosamente se cree, pues se ignora otro principio, con el propio titulo, y renombre de la Barca* (RIOBOÓ y SEIXAS, A.: *La Barca más prodigiosa. Poema historial sagrado de la Antigüedad. Invención y milagros del celebre Santuario de N.S. DE LA BARCA, colocado en los confines del Puerto de Mugia en el Reino de Galicia, Santiago, 1728, fº 117*).

<sup>572</sup> El Breviario Armenio traducido en 1054 y que parece que fue escrito en el año 636 cuenta: *“Entró Santiago a Galicia, en donde predicó y asistió buen espacio de tiempo al cabueen el de él se le apareció la Virgen y le manodó volviere a Jerusalén, y así lo hizo”* (ROA Y LEMA, L.: *Opúsculo histórico de Nuestra Señora de la Barca. Refutación de las causas á que se atribuye el movimiento de la piedra*, Santiago, 1864, p. 42). De mediados del siglo XI es el llamado Crónica de Walfredo que asegura la aparición en estas costas de la Virgen a Santiago: *“In mari Callaico Arotebrarum appaeruit B. B. María Beato Jacobeo el in Cymba lapidea”* es decir: *En el mar Gallego del Promontorio Artabro apareció sobre un Barco de piedra la Virgen María á Santiago Apóstol”* (ROA, L.: *Opúsculo histórico...*, p. 42). El Licenciado Molina retoma esta tradición como asumida y habla de la barca en la que vendría la Virgen: *“Dícese que en esta barca apareció Nuestra Señora y así se tiene por cosa en el toria ca lo meen els, ya que en el sea así, en el puede dejar de haber en ella otro milagro secreto”* (MOLINA, BARTOLOMÉ SAGRARIO de: *Descripción del Reino de Galicia*, 1550, Fisterra

sobre la translación de sus restos, que serían enterrados en Galicia, en un lugar donde, posteriormente, se construiría una de las catedrales que mayor culto tuvo a lo largo de la historia.

Las iconografías más habituales de Santiago son las que lo representan como *apóstol*, como *peregrino* (bien en actitud de caminar, bien sentado en la cátedra) y como *matamoros*<sup>573</sup>.

Cuando es representado como *peregrino* va calzado (y no descalzo como los apóstoles), lleva como vestimenta túnica, sobre ella una esclavina con dos conchas, manto y sombrero de ala ancha con el mismo motivo de las conchas. Completan los atributos el bordón en el que se apoya, a veces con una calabaza colgante y la escárcela.

La iconografía de *Santiago apóstol sedente* está relacionada con el patronazgo que ejerce sobre los peregrinos. Así, en esta variante se representa como peregrino, pero sentado, en actitud serena mostrando una cartela con un mensaje. Parte del modelo de Santiago *in cathedra* definido en el Pórtico de la Gloria y adaptado después en el altar mayor de la catedral como imagen de culto, como señalaba Moralejo<sup>574</sup>. Esta iconografía se reproduce abundantemente en grabados barrocos compostelanos<sup>575</sup>.

Se representa vestido de peregrino con túnica, esclavina y manto, sin sombrero de ala ancha y portando el bordón. Generalmente lleva una cartela

---

Ediciones, A Coruña, 1998, p. 96). Pero sin duda, el relato más fervoroso es el que hace Riobóo en su poema historial llamado *La Barca más prodigiosa*; en la segunda parte de él denominada *Anclas de la Barca más prodigiosa* explica los motivos, fundamentos y razones Históricas y legales, en que se apoya la tradición de la aparición de Nuestra Señora en persona al Apóstol Santiago en el Puerto de Mugía, y su navegación en la Barca de piedra, con las noticias más conducentes a la perfecta inteligencia de este Papel (RIOBÓO Y SEIXAS, A.: *La Barca más prodigiosa...*, fº 112). Este autor hace además un completo recorrido por otras muchas fuentes analizando el punto de vista de distintos autores sobre el milagro de la aparición de la Virgen en Muxía y en Zaragoza.

<sup>573</sup> Sobre la iconografía de Santiago el Mayor véase YZQUIERDO PERRÍN, R.: *Historiografía e iconografía de Santiago en la catedral compostelana*, Ed. Clásicas, Universidad de Santiago, 1996; MONTEROSO MONTERO, J. M.: "La Iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI, la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma". En *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX-XX), Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1998; LEMA SUÁREZ, X.Mª y LÓPEZ AÑÓN, E.Mª.: "Iconografía e expansión do culto a Santiago nas comarcas da Costa da Morte (Galicia)", *V Congreso Internacional de Asociacións Xacobeas*, 9-12 de octubre de 1999, Cee, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2000.

<sup>574</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Santiago, 1975.

<sup>575</sup> Véase BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El grabado compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, 1996.

con una inscripción, perfectamente visible para los visitantes, y con un contenido variable.

Hay una tercera variante de la representación de Santiago peregrino asociada a la *aparición de la Virgen al santo* cuando predicaba en tierras españolas. En Zaragoza y Galicia el modelo es similar: el santo aparece arrodillado a los pies de la Virgen, con las vestimentas de peregrino y los atributos habituales. La diferencia estriba en que en Muxía la Virgen se le aparece sobre una barca de piedra mientras en Zaragoza es sobre una columna.

Finalmente estaría la iconografía de *Santiago matamoros* de tipo ecuestre, montado sobre un caballo blanco, vestido -una vez más- de peregrino, pero cambiando los atributos por un estandarte con la cruz de su orden y una espada para luchar.

En Nemancos tenemos, cuando menos, una representación de cada una de las iconografías. Hay un *Santiago peregrino* en cinco iglesias del arciprestazgo: el *Santuario de la Barca*, *San Jorge de Camariñas*, *Santiago de Cereixo* y *San Pedro de Coucieiro*. En el *Santuario de la Barca* se trata de un busto en relieve que forma parte del apostolado del retablo mayor de 1717 por Miguel de Romay, en el que se representa a Santiago sin sombrero de ala ancha y, por motivos del formato de la obra, sin zurrón y sin que se vean los pies calzados. En cambio si lleva túnica, esclavina con vieiras, manto y bordón. En *Camariñas* hay un Santiago peregrino con todos los atributos que además lleva el libro en la mano derecha, símbolo de la palabra de Dios que predicaba el santo, y que data del segundo tercio del siglo XVIII. En este caso se aprecia que va calzado con sandalias para superar los obstáculos del camino, como son las piedras sobre las que se apoya. En la iglesia de *Santiago de Cereixo* se conserva una magnífica imagen del último cuarto del siglo XVIII, de largo canon, cuidado estudio anatómico en el rostro, movimiento exagerado en las ropas y perfecta identificación del santo con todos sus atributos.

La imagen de *San Pedro de Coucieiro*, datada circa 1774, representa a Santiago como apóstol pero sedente, con todos los atributos excepto zurrón y sombrero y con un añadido, debido al propio tipo iconográfico, que es una

cartela con leyenda. Parte del modelo del altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela realizado en 1211 por el Maestro Mateo y revestida en el siglo XVI con vestimentas de peregrino<sup>576</sup>.

En cuanto a la iconografía de la aparición de la Virgen a Santiago peregrino hay dos ejemplos en el arciprestado precisamente en el *Santuario de la Virgen de la Barca en Muxía*, donde tiene origen la leyenda. El modelo es idéntico en los dos casos: se presenta el santo arrodillado delante de la Virgen elevando la mirada, con vestimentas de peregrino pero sin bordón y sombrero. Una de las piezas pertenece a un templete procesional de 1756, realizado por Juan Antonio Domínguez y la otra acompaña a la Virgen de la Barca en el camarín del retablo mayor que es una pieza realizada por Ángel Rodríguez en 1979.

Finalmente, señalaremos que en la *Capilla de Suxo en Ozón* hay una representación del mismo tema de la aparición de la Virgen, pero, esta vez, en Zaragoza, posiblemente fruto de una devoción particular ya que la capilla está dedicada a esa advocación. Es la Virgen del Pilar sobre la columna con el santo a los pies, en actitud orante pero sin más atributo que el bordón y la esclavina con conchas. Se trata de una imagen del siglo XX.

SANTIAGO EL MAYOR		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santiago de Cereixo	Tercer cuarto del siglo XVIII. Rococó	Taller de Gambino
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco-	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro

<sup>576</sup> Véase YZQUIERDO PERRÍN, J.R.: *El Maestro Mateo...*.

	neoclásico	Dorador: Bernardo Rodiño
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (Baldaquino)	1756. Barroco	Juan Antonio Domínguez. Policromador: Gregorio Mallán
Santuario de la Virgen de la Barca (imagen de bulto que acompaña a la Virgen de la Barca en el retablo mayor)	1979. Ecléctico	Ángel Rodríguez
Capela de Suxo (Ozón)	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santiago de Cereixo (Santiago Matamoros)	1941. Ecléctico	Desconocido

## 1. SANTIAGO EL MAYOR

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el primer cuerpo, en la calle del evangelio y es el segundo comenzando por abajo.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica ocre con sobredorados, esclavina negra con una orla sobredorada la en el borde inferior y manto rojo. El libro es marrón con



dibujos negros y rojos y el bordón también es marrón. En cuanto al rostro y a las manos son ocres con carnaciones para pómulos y labios mientras los cabellos y barba son dorados.

Conservación y restauración: en buen estado. El retablo fue restaurado en 2000.

Iconografía: la imagen representa el tipo iconográfico de Santiago como apóstol con vestimentas típicas de peregrino y, como atributos, el libro, el bordón y la esclavina con conchas de vieira. Debido al formato de la pieza no se incluye el sombrero de ala ancha y el bordón sobresale ampliamente del marco.

**Análisis estilístico:** la pieza está documentada puesto que se conserva el contrato del retablo<sup>577</sup>. El santo abre ligeramente el brazo derecho sujetando el bordón y sostiene el libro con la mano izquierda mostrando una gran calidad en la realización anatómica de la misma. Lo mismo se observa en el rostro de ojos expresivos con cejas ligeramente caídas, nariz recta y boca alineada. El bigote se superpone sobre la barba que, junto al cabello, se trabaja a mechones de gran organicidad y muy pictóricos. En cuanto a los pliegues se combinan formas aristadas de la túnica y esclavina con otras más suaves y redondeadas en el hombro izquierdo y la manga derecha<sup>578</sup>.

## **2. SANTIAGO EL MAYOR**

### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la calle del evangelio del retablo de la Inmaculada Concepción.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

---

<sup>577</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santuario de la Barca* en la p. 90 de este trabajo.

<sup>578</sup> Sobre esta pieza véase LEMA SUÁREZ, X. M. y LÓPEZ AÑÓN, E. M.: "Iconografía e expansión do culto a Santiago p. 587-588.

Medidas:--



**Policromía:** lleva túnica marrón y esclavina y sombrero negros con conchas ocre. Para el rostro, las manos y pies se utilizan ocre, con carnaciones para rostro y labios. Los cabellos son marrón oscuro. El libro es rojo y el bordón ocre claro.

**Conservación y restauración:** se observa un clavo oxidado en el libro que repercute en la policromía. Presenta también una gruesa capa de barniz.

**Iconografía:** se representa a Santiago como peregrino vestido con túnica y esclavina con conchas de vieira, sombrero de ala ancha con

el mismo motivo, bordón con calabaza y el libro que lo caracteriza como apóstol. La pieza toma el modelo tan seguido de Pedro do Campo para la fachada de la puerta santa de la *Catedral de Santiago* (1694).

**Análisis estilístico:** la imagen no está datada, pero sí sabemos que sufrió una pequeña composición en 1909<sup>579</sup>. La imagen está en clara intención de caminar elevando la mirada al cielo y adelantando la pierna derecha. Esto hace que los pliegues sobre la rodilla se suavicen para contrastar con los demás de la túnica que se muestran geométricos, dibujando zig-zag y aristándose lo que genera una intensa sensación de dinamismo. En cambio la esclavina cae recta por los hombros adaptándose a la anatomía en suaves paños. El cabello cae dibujando ondulaciones de mechones muy pictóricos y volumétricos. El rostro se compone de facciones naturalistas que expresan un estado de concentración en la mirada del santo (ojos pequeños, cejas remarcadas y boca pequeña).

---

<sup>579</sup> 1909. "Al escultor por componer Imagen de Santiago diez reales". Libro de Culto y Fábrica de San Jorge de Buria y Camariñas. 1900, fº 30 rº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 34.

### 3. SANTIAGO EL MAYOR

#### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** taller de Gambino.

**Cronología:** tercer cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

**Localización y procedencia:** debió pertenecer a un retablo de la iglesia, pero hoy en día está en una peana en el presbiterio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** es espléndida. Lleva túnica azul con una espléndida decoración de motivos vegetales rojos y sobredorados, al igual que la orla inferior. La esclavina es negra con orla sobredorada que recorre el borde de la tela y el cinturón rojo. El rostro, las manos y pies son ocre con carnaciones y los cabellos y barba rubios.



**Conservación y restauración:** le falta la mano derecha y presenta pérdidas matéricas en las botas. Pero el daño de mayor importancia es una grieta vertical que parte desde la esclavina hasta la pierna izquierda. A lo largo de la pieza presenta pérdidas de policromía como en la punta de la nariz y a lo largo de las ropas en zonas puntuales. Apreciamos una importante capa de suciedad superficial. Necesita ser restaurada.

**Iconografía:** es una representación característica de la iconografía de Santiago como peregrino llevando las ropas y atributos habituales. Tan sólo observamos la falta de manto y sombrero de ala ancha. Pero lleva los demás: báculo con calabaza, libro, esclavina con conchas de vieira y cartela. La pieza tiene mucho que ver con el modelo de Gambino en el *Santiago peregrino de la sala*



*capitular* de la *Catedral de Santiago* (1754) ya que repite la disposición de la túnica, con un pequeño corte transversal sobre la pierna izquierda que es la que adelanta, y de la esclavina en la que los bordes se doblan hacia atrás sobre si mismos. Sin embargo, en cuanto a la concepción del rostro y a la disposición de la pieza en el espacio, está mas cerca del *Santiago de Oseira*.

**Análisis estilístico:** la imagen busca la dispersión de fuerzas a partir de la disposición de cada una de las partes del cuerpo en un plano diferente. Así el brazo que porta el bordón se aleja del cuerpo, la pierna izquierda se exonera y la mirada se eleva. De canon largo, la tela de la túnica se corta a la altura de la rodilla dejándose traslucir la anatomía subyacente. Los pliegues se mueven en todas direcciones en la falda de la túnica lo que generará un dinamismo intenso. El rostro posiblemente sea lo más destacado por su factura. Imita modelos naturalistas y muestra cierta introspección anímica, se estudia la estructura ósea sobre la que descansa la piel y sigue el modelo clásico con nariz recta en perpendicular a la frente, arco ciliar marcado y depresión en las sienes<sup>580</sup>.

#### 4. SANTIAGO EL MAYOR IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro.

**Dorador:** Bernardo Rudiño.

**Cronología:** circa 1774.

**Estilo:** barroco-neoclásico.

**Localización y procedencia:** preside el retablo de Santiago y está en el primer cuerpo en la calle central.

**Ficha técnica**



<sup>580</sup> Sobre esta pieza véase LEMA SUÁREZ, X. M. y LÓPEZ AÑÓN, E. M.: "Iconografía e expansión...", p. 593-594.

Material: madera policromada.

Medidas:--

Policromía: lleva túnica azul claro y manto rojo con elementos decorativos sobredorados. La esclavina es negra con conchas, cruz y collar sobredorados y la cartela blanca con letras ocre. El rostro, las manos y pies son ocre con carnaciones para el rostro y labios. Los cabellos son rubios al igual que barba y bigote.

Conservación y restauración: presenta pérdidas matéricas importantes sobre todo en la mano izquierda donde le faltan los dedos medio, anular y meñique. También en el rostro y cabellos hay pequeñas pérdidas matéricas. Pero además la pieza acusa el paso del tiempo en el óxido de los clavos que sujetan las distintas piezas que lo componen (manto, cartela, esclavina, almohada sobre la que apoya los pies...). Necesita ser restaurada.

Iconografía: el modelo que sigue la imagen es el Santiago peregrino del altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela realizado en 1211 por el Maestro Mateo y revestida en el siglo XVI con vestimentas de peregrino. Esta iconografía fue incesantemente copiada en grabados desde el barroco así como también en el campo escultórico. El santo va vestido con túnica y esclavina y aquí, además, lleva un manto que reposa sobre las diernas. La esclavina está muy decorada con conchas de vie

que en la imagen de la Catedral), pero que aquí no lleva collar. Ambos llevan una cartela con una leyenda. El santo con la izquierda sujeta el bordón con la

**Análisis estilístico:** la calidad de la pieza apunta a los mismos autores del retablo, Fabeiro y Mendizábal. El santo está sentado sobre una silla, vestido con ricas ropas. En la mano derecha sostiene una cartela con la inscripción *in símbolo dixit et in carnatus est de Spiritu Sancto* y se encarnó de la Virgen María por el Espíritu Santo. Las abundantes pliegues dejan ver la anatomía subyacente. El manto se adaptándose a las rodillas y los pies sobre los



pliegues verticales también se acartonan al igual que en las mangas. La sensación de dinamismo es total a pesar de la actitud sedente del santo pues,

al dinamismo de las ropas hay que añadir la situación de cada parte del cuerpo en un plano diferente: rodillas abiertas, brazo izquierdo extendido y sujetando el bordón y brazo derecho caído sosteniendo la cartela. El rostro repite las características de Ferreiro posiblemente copiadas aquí por Fabeiro: rostro de facciones clásicas con nariz recta, ojos ligeramente separados, arcos ciliares y depresiones de las sienes marcados y pómulos ligeramente sobresalientes<sup>581</sup>. En cuanto a la decoración de la esclavina y otros detalles decorativos, el referente de esta pieza sería el grabado realizado por Ángel Piedra en 1771 publicado en el *Sermón de Nuestro Gloriosísimo Patrón Primitivo...* que se encuentra en el Museo de Pontevedra<sup>582</sup>.

## 5. SANTIAGO EL MAYOR

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA



**Autor:** Juan Antonio Domínguez.

**Policromía:** Gregorio Mallán.

**Cronología:** 1756.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** es un templete procesional de la Virgen de la Barca y Santiago Apóstol arrodillado delante de ella, que está en el santuario.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica verde oscura con decoraciones sobredoradas, manto rojo, esclavina negra con conchas ocre y sandalias marrones. Los cabellos y barba son negros y, para el rostro, las manos y pies, se utilizan ocre y carnaciones.

<sup>581</sup> Sobre esta pieza véase LEMA SUÁREZ, X. M. y LÓPEZ AÑÓN, E. M.: "Iconografía e expansión...", p. 607-608.

<sup>582</sup> Véase BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El grabado...*, p. 68.

Conservación y restauración: en general presenta buen estado aunque presenta algunas pérdidas de policromía y una gruesa capa de barniz.

Iconografía: Se trata de un modelo iconográfico muy similar al de la aparición de la Virgen del Pilar a Santiago, pues las similitudes entre ambas leyendas son evidentes. Así, el santo, vestido como peregrino, se arrodilla delante de la Virgen y eleva las manos y el rostro hacia ella en actitud receptora y humilde. A causa de la especial disposición del santo, pierde todos los atributos excepto la esclavina con las conchas de vieira.

**Análisis estilístico:** se trata de una pieza de acompañamiento a otra más importante, la Virgen de la Barca, que aparece arrodillado ante ella. De canon alargado, presenta pliegues aristados pero también redondeados a causa de la especial colocación del santo. El manto se voltea sobre el hombro izquierdo cayendo recto mientras discurre por la espalda y aparece bajo el brazo derecho. Ambos brazos se elevan hacia la Virgen al tiempo que la cabeza y la mirada en clara dispersión de fuerzas y dinamismo. El rostro busca la introspección anímica mediante la individualización de los rasgos: cejas arqueadas, nariz afilada, ojos expresivos de la emoción de ver a la Virgen, etc.<sup>583</sup>.



## 6. SANTIAGO EL MAYOR

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA

**Autor:** Ángel Rodríguez.

**Cronología:** 1979.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** pertenece al grupo escultórico de la Virgen de la Barca que se aparece a Santiago apóstol y peregrino. Se sitúa en el camarín del retablo mayor, arrodillado delante de la Virgen de la Barca.

**Ficha técnica**

---

<sup>583</sup> Sobre esta pieza véase LEMA SUÁREZ, X. M. y LÓPEZ AÑÓN, E. M.: "Iconografía e expansión...", p. 611.

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica verde oscuro con orlas sobredoradas en los puños, manto rojo y esclavina negra con conchas de vieira de color marfil. Los cabellos son negros y marrones, así como la barba. Para rostros, mano y pies se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado. El retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** es un ejemplo de la iconografía característica de Santiago arrodillado delante de la Virgen de la Barca en Muxía, muy similar a la iconografía de la Virgen del Pilar apareciéndose a Santiago Apóstol en Zaragoza. En este caso, Santiago, vestido de peregrino, se arrodilla sobre unas rocas delante de la Virgen, abre las manos hacia ella y eleva la cabeza.

**Análisis estilístico:** se trata de una réplica bastante exacta del Santiago arrodillado ante la Virgen del Baldaquino del mismo Santuario realizado para acompañar a la imagen, réplica de la original, de la Virgen de la Barca. Los pliegues combinan formas aristadas con otras redondeadas pero realmente son telas de textura dúctil que buscan una idealización de las formas al igual que en el rostro en el que apenas hay detalles anatómicos sino más bien formas móbidas.

## **7. SANTIAGO EL MAYOR**

### **CAPELA DE SUXO. IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** forma parte del grupo escultórico de la Virgen del Pilar apareciéndose a Santiago Apóstol que está en la capilla.



### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** la túnica es marrón y la esclavina negra con conchas de vieira de color marfil. Los cabellos son marrón claro y el rostro, manos y pies son ocre claro con carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado aunque presenta algunas pérdidas de policromía.

**Iconografía:** es la representación del tipo iconográfico utilizado para el tema de la aparición de la Virgen del Pilar a Santiago apóstol en Zaragoza. La Virgen sobre el pilar anima a Santiago que escucha atentamente en actitud orante, arrodillado delante de ella.

**Análisis estilístico:** la disposición de la imagen arrodillada y con las manos elevadas y unidas ante el pecho condiciona el tipo de plegado de la túnica. Son pliegues muy suaves y redondeados que se dotan de gran movilidad tanto por grandes pliegues verticales de la túnica como por los acartonamientos de la manga derecha o las bolsas lisas de la izquierda. El rostro de facciones idealizadas muestra carnaciones mórbidas sin perfiles anatómicos<sup>584</sup>.

## **8. SANTIAGO EL MAYOR MATAMOROS**

### **IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** entre 1924 y 1941.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la nave principal de la Iglesia.

### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

---

<sup>584</sup> Sobre esta pieza véase LEMA SUÁREZ, X. M. y LÓPEZ AÑÓN, E. M.: "Iconografía e expansión...", p. 611.

Policromía: el caballo es blanco al igual que el estandarte con una cruz roja. La túnica del apóstol es azul, manto rojo y la esclavina y el sombrero negros. El moro que está en el suelo lleva ropas blancas y negras con medias azules.

Conservación y restauración: la pieza se encuentra en buen estado.

Iconografía: es el tipo iconográfico característico de Santiago matamoros en el que se representa al santo vestido de peregrino con un estandarte en una mano y una espada en la otra, venciendo a los moros en la batalla de Clavijo.

El referente para esta pieza es la imagen de Gambino para la *Catedral de Santiago* realizada en la segunda mitad del siglo XVIII. El santo empuña la espada, lleva un estandarte y va vestido de peregrino sobre su caballo blanco. Uno de los moros está aplastado por el caballo



y da la impresión de sujetarlo, igual que en Cereixo, y los otros aparecen tumbados y derrotados. Las similitudes son totales.

**Análisis estilístico:** la pieza aparece citada por vez primera en el inventario de 1941<sup>585</sup> en términos que casi pueden ser interpretados como de una compra. Nada se dice de ella en el inventario anterior en 1924, de modo que tuvo que ser realizada entre ambas fechas, si no en 1941. Se trata de una imagen ecléctica y naturalista en la que se recogen todo tipo de pliegues en las ropas de santo e infieles: pliegues acartonados, redondeados, lisos pero todos ellos son suaves y de textura morbosa buscando la idealización de las formas. Lo mismo sucede en los rostros de carnaciones mórbidas y sin perfiles anatómicos, blandos e industrializados<sup>586</sup>.

<sup>585</sup> 1941. ADICIONES AL INVENTARIO. "Cereijo. Una imagen ecuestre del Apóstol Santiago para Cereijo. Un altar para la Inmaculada en Cereijo (hijas de María) (...)" Inventario de Santiago de Cereijo y su anexo San Cristóbal de Carnés. 1907 y 1924, f° 15 r°- v°. LÓPEZ AÑÓN, E. M. : *Aportación documental...*, p. 91.

<sup>586</sup> Sobre esta pieza véase LEMA SUÁREZ, X. M. y LÓPEZ AÑÓN, E. M.: "Iconografía e

## **B. IV. 7. I) SANTIAGO EL MENOR**

Tal como relata Reau<sup>587</sup>, era hijo de Alfeo y María Cleofás y se le llama el Menor o el Joven para diferenciarlo de Santiago el Mayor. Era primo hermano de Jesús con quien, además, tiene estrecha relación después de su resurrección. Fue obispo de Jerusalén después de la marcha de San Pedro de Roma. Fue condenado en el año 62 a morir por lapidación, pero fue un batanero el que le asestó el golpe mortal con un garrote.

Hay dos modelos iconográficos para Santiago el Menor: el que lo representa con vestiduras episcopales y báculo, en referencia a su condición de *obispo*, y el que lo identifica con su condición de *apóstol* con palo de batanero en forma de maza curva o tronco de árbol podado, instrumento de su martirio.

En Nemancos hay una única representación de Santiago el Menor como apóstol, vestido con túnica y manto y llevando como atributo un palo de batanero, en el *retablo mayor do Santuario de la Barca*, realizado por Miguel de Romay en 1717.

<b>SANTIAGO EL MENOR</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay

---

expansión..., p. 606.

<sup>587</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol..5, p. 185 y 186



## 1. SANTIAGO EL MENOR

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la calle de la epístola del primer cuerpo, en tercer lugar.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica ocre con manto rojo, ambos decorados con sobredorados. Los



cabellos, barba y bigote son marrón oscuro. Para rostro y manos se utilizan ocre y carnaciones. El palo de batanero es marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado. El retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** se trata de la representación de Santiago el Menor como apóstol con las vestimentas típicas de peregrino y con el atributo que lo identifica como tal, que es un palo de batanero, instrumento de su martirio.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado en 1717 por Miguel de Romay tal como consta en el contrato<sup>588</sup>. La imagen estira hacia delante el brazo izquierdo y sujeta con la mano el palo de batanero mientras la derecha reposa sobre su pecho con los dedos abiertos y completamente apoyados. Su tratamiento anatómico es sorprendente pues las uñas se delimitan perfectamente así como los nudillos y falanges. Es el naturalismo de Miguel de

---

<sup>588</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santuario la Barca* en la p. 90 de este trabajo.

Romay que también se aprecia en el rostro de pómulos ligeramente destacados, ojos profundos, cejas remarcadas, nariz recta y boca pequeña. Los cabellos y barba se trabajan a mechones excepto el bigote que se superpone como pegado, siguiendo la herencia de Mateo de Prado. Los pliegues de la túnica son redondeados y naturalistas pero se aristan también en algunas zonas (hombro izquierdo, manga derecha) o se acartonan.

## **B. IV. 7. m) SIMÓN**

Llamado el Afanoso, está asociado a Judas Tadeo tanto en la leyenda como en la iconografía. Ambos llevaron una carta y una imagen de Cristo al rey Abgar de Edesa, predicaron juntos<sup>589</sup> y fueron degollados por derrumbar a los ídolos paganos de unos magos persas<sup>590</sup>. Croisset dice de él: *“Desde que Simón dio el primer paso en seguimiento de Jesucristo, nunca miró hacia atrás; fijos siempre los ojos en su divino modelo, trató de hacerse semejante a Él. (...) Se cree que el valeroso Apóstol recorrió las vastas provincias de África, llegó a Inglaterra, volvió al Oriente y recogió en Persia la corona de martirio”*<sup>591</sup>.

La *Leyenda Dorada* dice que Simón fue cortado en dos con una sierra<sup>592</sup>, que es su atributo habitual, además de darle el nombre a partir de la primera sílaba.

En Nemancos hay sólo una imagen de Simón en el *retablo mayor del Santuario de la Virgen de la Barca* de 1717, haciendo pareja con Judas Tadeo en la calle de la epístola del ático. Simón se representa aquí vestido como apóstol y con una sierra en la mano izquierda, que es su atributo habitual.

SIMÓN		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay

<sup>589</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol. 4, p. 206.

<sup>590</sup> IBIDEM, vol. 5, p. 226.

<sup>591</sup> CROISSET, J.: *Año Cristiano...*, octubre, p. 209.

<sup>592</sup> VORÁGINE, SANTIAGO DE LA: *La leyenda dorada...*, p. 682.

## 1. SIMÓN

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo

Antonio Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:**

se sitúa en la calle de la epístola del ático, justo sobre el entablamento.

**Ficha técnica**

**Material:** madera

policromada.

**Medidas:**--



**Policromía:** lleva túnica ocre con manto rojo, ambos decorados con sobredorados. Los cabellos, barba y bigote son marrón oscuro mientras rostro y manos se policroman con ocre y carnaciones. La sierra es gris imitando el color del hierro.

**Conservación y restauración:** en buen estado. El retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** es la representación de Simón apóstol, con túnica y manto y una sierra en la mano izquierda, símbolo de su martirio. Además le identifica como tal el hecho de ir al lado de Judas Tadeo pues solían hacer pareja.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado en 1717 por Miguel de Romay tal como consta en el contrato<sup>593</sup>. El santo adelanta el brazo izquierdo para sujetar la sierra en posición vertical y gira la cabeza hacia la derecha buscando el contrapunto y la dispersión de fuerzas. Los pliegues de la túnica y el manto se aristan combinándose con formas más redondeadas y naturalistas. Los cabellos y barba se trabajan a partir de mechones superponiéndose el bigote a la manera de Mateo de Prado. Los ojos expresivos, las cejas

---

<sup>593</sup> Véase la ficha del Retablo del Santuario de Barca en la p. 90 de este trabajo.

destacadas en tamaño, la nariz recta y la boca entreabierta logran transmitir expresividad al tiempo que el naturalismo característico de Miguel de Romay.

## **B. IV. 7. n) TOMÁS**

Era pescador en Galilea. Los hechos más importantes de su vida son su incredulidad y su apostolado en la India. Santo Tomás dudó de la resurrección de Cristo que, para hacer que creyese, le metió el dedo en la herida de su costado para que tuviese una prueba física. También dudó de la Asunción de la Virgen que, para convencerlo, dejó caer su cinturón mientras era llevada a los cielos<sup>594</sup>.

Su apostolado en la India<sup>595</sup> (probablemente fue a “Judea” pero fue mal interpretado) es un relato gnóstico que le atribuye varios milagros. Eludió varios suplicios tales como caminar sobre láminas de hierro incandescentes, lo metieron en un horno encendido pero se apagó, etc...Finalmente lo remataron con una lanza.

Se representa como apóstol con diversos atributos tales como el cinturón de la Virgen, la lanza que fue su instrumento de martirio y una escuadra de arquitecto (reemplazada a partir del siglo XVII por la lanza).

Hay una única imagen de Tomas apóstol en el arciprestazgo de Nemancos que se encuentra en el retablo mayor do *Santuario de la Virgen de la Barca* en Muxía, realizada por Romay en 1717, en la que se representa como apóstol, con túnica y manto, portando libro y lanza.

<b>TOMÁS</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay

<sup>594</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano ...*, tomo 2, vol. 5, p. 269.

<sup>595</sup> VORÁGINE, SANTIAGO DE LA : *La leyenda dorada...*, p. 46.

## 1. TOMÁS

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el primer cuerpo y ocupa el tercer lugar en la calle del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica ocre con manto rojo, ambos decorados con sobredorados. Los cabellos, barba y bigote son marrón



claro mientras rostro y manos se policroman con ocre y carnaciones. Lleva un libro de tapas negras con sobredorados y una lanza marrón y gris.

**Conservación y restauración:** Presenta un buen estado. El retablo fue restaurado en 2000.

**Iconografía:** es la representación del apóstol santo Tomás vestido con túnica y manto y llevando como atributos el libro, como predicador de la palabra de Dios, y la lanza, instrumento de su martirio.

**Análisis estilístico:** el retablo fue realizado por Miguel de Romay en 1717 tal como se explica en el contrato<sup>596</sup>. Sin duda lo más destacado de esta pieza es su intenso naturalismo y la realización de su rostro. Los ojos ligeramente almendrados, la nariz recta de la que parten las cejas intensamente remarcadas, las arrugas de la frente, los labios con cierto volumen aunque la

---

<sup>596</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Barca en la p. 90 de este trabajo*.

boca está cerrada y el tratamiento lumínico y plástico de los cabellos trabajados mechón a mechón, logran convencernos de la expresividad del santo y su expresión. Lleva un libro abierto sobre la mano izquierda que se adelanta en claro inicio de dispersión de fuerzas mientras el brazo derecho se acerca hacia delante sujetando la lanza con la mano también perfectamente analizada desde el punto de vista anatómico.



## **B.V. SANTOS MÁRTIRES**

B. V. 1. Águeda

B. V. 2. Blas

B. V. 3. Cipriano

B. V. 4. Cristóbal

B. V. 5. Elena

B. V. 6. Eleuterio

B. V. 7. Eulalia

B. V. 8. Félix

B. V. 9. Julián el  
Hospitalario

B. V. 10. Jorge

B. V. 11. Leocadia

B. V. 12. Lucía

B. V. 13. Margarita

B. V. 14. Marina

B. V. 15. Sebastián

B. V. 16. Tirso

## **B. V. 1. SANTA ÁGUEDA**

Era una virgen siciliana que, frente a la elección entre Jesucristo y los dioses romanos, responde al emperador: *“Tú me prometes, Quinciano, darme salud y vida si yo dejo a Jesucristo. Y yo te digo que no quiero otra vida ni otra salud sino a Cristo, y no pienses espantarme con tus fieros porque quiero que sepas que no hay sierva tan acosada y sedienta que así desee una fuente de agua clara y limpia, como yo deseo ser de ti atormentada para unirme y abrazarme más fácilmente con Cristo. (...)”*<sup>597</sup>. Esto le supone el martirio: *“Embragocióse Quinciano oyendo las palabras de la virgen y con la saña mandó que le fuese torcido y atormentado un pecho y que después a raíz le fuese cortado (...)”*<sup>598</sup>. En el mismo momento de su muerte el volcán Etna entra en erupción; después será protectora de Sicilia por ese hecho y, por supuesto, abogada del dolor de pecho y todas las enfermedades relacionadas con los senos<sup>599</sup>.

Puede llevar como atributos un cirio o una casa ardiendo sobre la mano, en relación con su poder contra el fuego ya que la leyenda cuenta también que fue otra vez martirizada al ser tumbada sobre un lecho de vidrios hirviendo<sup>600</sup>. Pero el atributo más frecuente son sus senos arrancados sobre una bandeja en señal de su martirio.

En Nemancos hay tan sólo una imagen de Santa Águeda en la iglesia de *Santa María de Muxía* (último tercio del siglo XVIII) en la que se representa con elegantes vestimentas. Lleva en la mano izquierda un plato con los dos senos y en la derecha posiblemente llevase una antorcha o una palma, hoy perdida.

---

<sup>597</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, 1863-1865, vol. 2, p. 337.

<sup>598</sup> IBIDEM, p. 337.

<sup>599</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, p. 31-34.

<sup>600</sup> IBIDEM, p. 31-34.

SANTA ÁGUEDA		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santa María de Muxía	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido

## 1. SANTA ÁGUEDA

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 50 cm.

**Policromía:** lleva túnica roja con mangas y media falda azul decorada con motivos florales sobredorados. Los cabellos son marrón claro y rostro, manos y pechos son ocre con carnaciones.

**Conservación y restauración:** le faltan los dedos anular, medio e índice de la mano derecha además de algún atributo que debía llevar en la misma mano, probablemente la palma de mártir. También presenta pérdidas de policromía. Necesita restauración.

**Descripción:** es una mujer joven vestida con doble túnica y manto que lleva en la mano izquierda un plato con dos pechos y la mano derecha adelantada en actitud de sostener algo.

**Iconografía:** es la representación de Santa Águeda como una mujer joven, con elegantes vestimentas, con su atributo más frecuente que son sus pechos sobre una bandeja que hacen alusión a su martirio. Debía llevar también en la



mano derecha, que avanza ligeramente, una palma que la identificaría como mártir.

**Análisis estilístico:** la imagen presenta pliegues aristados y falsas ropas que ocultan la anatomía subyacente. Éstos generan movimiento y efectos lumínicos en la falda de la túnica así como en el manto terciado sobre el hombro izquierdo. En el rostro se destacan la nariz recta, arcos ciliares ligeramente remarcados y mentón sobresaliente. Los cabellos se trabajan mechón a mechón con profundidad consiguiendo un efecto muy pictórico y dinámico.

## **B. V. 2. SAN BLAS**

Santo armenio que fue obispo de Sebaste en Armenia. Su milagro más conocido es el que realizó a un niño a quien se le había quedado una espina de pez clavada en la garganta: *“Traían al santo todos los enfermos de aquella comarca y él por sus oraciones los sanaba y, entre ellos fue un muchacho al cual, comiendo de un pez se le había atravesado una espina en la garganta y le ahogaba y estaba ya para expirar y traído con muchas lágrimas y suspiros por su madre a los pies del santo, él suplicó al Señor que le sanase y a todos los que tuviesen ese mal y se encomendasen a él y con esto quedó sano.”*<sup>601</sup>

Tenía enorme fama de santo taumatúrgico y curador de enfermedades de la garganta: *“y Dios Nuestro Señor hizo tantos y tan señalados milagros con la intercesión de San Blas sanando a muchos que tenían alguna espina o hueso atravesado en la garganta, que Aecio, médico griego antiquísimo, entre otros remedios que escribe para este mal pone la invocación de San Blas y dice que, tomando el enfermo por la garganta, le digan esta palabras: “Blasmus martir et servus Christi dicit aut auscende aut descende”, “Blas mártir y siervo de Cristo manda que o subas o bajes”, que es señal que se usaba mucho en su tiempo.”*<sup>602</sup>

Se representa a San Blas vestido de obispo y con mitra teniendo además como atributos el rastrillo, dos cirios entrecruzados o un cirio en espiral. En España es representado llevándose una mano al cuello y portando el báculo en otra; es así como aparece representado en las cuatro imágenes que hay en el arciprestazgo de Nemancos en las iglesias de *Xaviña* y *Cereixo* (primer tercio del siglo XVIII) y *Moraime* y *Camariñas* (segundo tercio del siglo XVIII).

---

<sup>601</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 2, p. 315.

<sup>602</sup> IBIDEM, p. 315-316.

SAN BLAS		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santiago de Cereixo	Circa 1700. Barroco	Desconocido
San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido

## 1. SAN BLAS

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en el presbiterio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 59 cm.

**Policromía:** lleva túnica azul oscura, sobrepelliz blanco y manto rojo por la cara exterior y rosado por la interior. La mitra es blanca y sobredorada igual que el báculo. Lleva zapatos rojos y guantes negros y para el rostro se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Descripción:** es un hombre maduro vestido de obispo con mitra y báculo que lleva guantes en las manos. Con su mano derecha se agarra el cuello.



**Iconografía:** es la representación habitual para San Blas en España, vestido de obispo, con mitra y báculo y llevándose la mano al cuello en señal de su poder de curación de enfermedades de la garganta.

**Análisis estilístico:** la imagen se caracteriza por su verticalidad y estatismo, con los dos pies a la misma altura. Destacan las diagonales compositivas del báculo y la mano en el cuello frente a la vertical conformada por la mitra y el cuerpo. En cuanto a las ropas son muy dinámicas a causa de los pliegues plásticos y angulosos. El rostro, bien ancho, con pómulos inflados e inexpressividad, está lejos aún de presupuestos naturalistas.

## 2. SAN BLAS

### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido<sup>603</sup>.

**Cronología:** circa 1700.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 49 cm.

**Policromía:** lleva túnica verde, sobrepelliz blanco con una amplia orla azulada en la parte inferior y manto y zapatos rojos. Los guantes son negros, la mitra blanca y sobredorada y el báculo marrón oscuro. Para el rostro se utilizan ocres y carnaciones.

**Conservación y restauración:** presenta una importante capa de suciedad superficial y algunas pérdidas puntuales de policromía.



---

<sup>603</sup> Es el mismo autor de la imagen de Santa Lucía de esta misma iglesia parroquial de Cereixo

**Descripción:** es un hombre maduro vestido de obispo, con mitra y báculo que lleva guantes en las manos. Se sujeta la garganta con la mano derecha

**Iconografía:** es la representación de San Blas, santo taumatúrgico por excelencia, al que se le atribuyen poderes curativos para todo tipo de enfermedades relacionadas con la garganta. Por eso se agarra la misma con la mano derecha. Se representa vestido de obispo, con mitra y báculo.

**Análisis estilístico:** la pieza recoge la sensación de un movimiento contenido que iniciará con el pie izquierdo, ligeramente adelantado, a pesar de no ser creíble su realización. Los pliegues de las ropas son muy pesados y acartonados combinando formas metálicas, en la parte inferior de la túnica, con formas naturalistas en las mangas del sobrepelliz. Además, se conserva la división en cinco partes de la falda de la túnica, herencia de Mateo de Prado. El rostro expresa cierto sufrimiento interior con algunos elementos naturalistas (ojos, boca...).

### 3. SAN BLAS

#### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el ábside de la iglesia, en el lado de la epístola.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 82,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica azul, sobrepelliz blanco con una amplia orla azul inferior, guantes y zapatos negros y manto rojo. La mitra es azul oscura y el rostro se pinta con ocre y carnaciones.





Conservación y restauración: presenta abundante suciedad superficial y pequeñas pérdidas de policromía.

Descripción: es un hombre maduro vestido como obispo y lleva guantes. Se sujeta la garganta con la mano derecha y lleva un báculo en la izquierda

Iconografía: es la representación de San Blas como obispo, con mitra y báculo y sujetándose la garganta con la mano derecha, simbolizando su poder para curar todo tipo de enfermedades relacionadas con la garganta.

**Análisis estilístico:** no se conserva documentación alguna sobre la realización de la pieza aunque sí sabemos que fue policromada en 1889 junto a otras imágenes<sup>604</sup>. En la imagen, las ropas muestran efectos lumínicos provocados por los pliegues aristados y pictóricos con ziz-zags y quebraduras diagonales. En la parte baja de la túnica pervive la división en cinco partes de Prado pero ya no tan clara. En cuanto al rostro, se mantiene inexpresivo aunque hay cierta consecución de una melancolía. Los cabellos son ahora más cortos y están pegados a la cabeza.

#### 4. SAN BLAS

##### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor, pegada al muro del evangelio dentro de una hornacina embutida en la pared.

##### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 106 cm.

**Policromía:** lleva túnica, zapatos y manto rojos, sobrepelliz ocre con una orla también roja en la



<sup>604</sup> Véase LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 274.

parte inferior y guantes negros. Para el rostro se utilizan ocre y carnaciones  
Conservación y restauración: acusa un exceso de barniz oxidado, pérdidas de policromía y suciedad superficial.

Descripción: es un hombre maduro con vestimentas papales, mitra y báculo, que lleva guantes. Se toca la garganta con la mano derecha.

Iconografía: se representa a San Blas como obispo con los atributos habituales de mitra y báculo, llevando guantes en las manos y sujetándose la garganta con la mano derecha, elemento habitual en su representación en España

**Análisis estilístico:** en la visita de 1779 se ordena enterrar dos imágenes, una de ellas la de San Blas, por indecentes y se señala que hay otras “mui correspondientes que se hallan en el altar mayor”<sup>605</sup> que las sustituyen. A la vista de estos datos, confirmamos que la imagen debió ser realizada unos años antes.

En la imagen destaca sobre todo el tratamiento de los paños movidos con intensas diagonales que cortan pliegues verticales. Hay una sensación de giro helicoidal fuerte en la concepción de la pieza originada por la exageración de las ondulaciones en el dobladillo de la túnica y del sobrepelliz y del dinamismo exacerbado de todos los pliegues. Este efecto difumina la división en partes de la túnica, que se pierde. El rostro, falto de expresividad, sigue aún recetas estereotipadas.

---

<sup>605</sup> Véase LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 32.

### **B. V. 3. SAN CIPRIANO**

San Cipriano fue *"de nación africano, de sangre ilustre y hombre poderoso y en su ciudad senador amplísimo(...)."*<sup>606</sup>

Fue condenado a ser degollado por el procónsul Galerio Máximo por ser pontífice de los cristianos y no querer adorar a los dioses romanos. *"Cuando le fue leída la sentencia dijo San Cipriano: <<Deo gratias>>, Gracias sean dadas a Dios que fue servido de liberarme de la cárcel de este cuerpo. Lleváronle al suplicio con gran concurso de gente que iba llorando y diciendo a voces: Córtennos a todos con él las cabezas. Llegado al lugar del martirio se desnudó, los vestidos de obispo doblólos y diólos a sus diáconos y quedó con el vestido último que era de lienzo. Y mandó que se diesen veinticinco piezas de oro al verdugo en gratificación de la buena obra que esperaba recibir de él. Lloraban todos sus amigos y todo el clero que estaba presente y tendían sus ropas en el suelo y lienzos sobre que cayese su bendita sangre que para guardarla como un preciosísimo tesoro. Él mismo se tapó los ojos y puesto de rodillas su verdugo hizo su oficio. Luego fue degollado."*<sup>607</sup>

Se representa vestido de obispo con túnica, alba, capa, mitra y báculo. Hay un único ejemplo de esta iconografía en Nemancos en un relieve del tercer cuarto del siglo XVIII, en la parte inferior del retablo mayor de la iglesia de *San Cipriano de Villastose*.

SAN CIPRIANO		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Cipriano de Villastose	Circa 1770. Barroco-rococó	Desconocido

<sup>606</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 8, p. 334-335.

<sup>607</sup> IBIDEM, p. 342.

## 1. SAN CIPRIANO

### IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1770.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** es un relieve que se sitúa en el banco del retablo mayor.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica negra, alba blanca, capa roja y mitra roja y dorada. El báculo y la cruz colgada de su pecho también son doradas. Para rostro y manos se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** se observan pérdidas de policromía y problemas de sales.

**Descripción:** es un hombre joven vestido de obispo con túnica, alba, capa y mitra. Lleva báculo en la mano izquierda y la derecha sobre el pecho. Lleva colgada del pecho una cruz dorada.

**Iconografía:** es la representación de San Cipriano obispo y mártir con las vestimentas habituales de un obispo (túnica, alba, capa y mitra) y con un báculo como atributo.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo en el que se encuentra, datado estilísticamente circa 1770<sup>608</sup>. Se trata de un relieve de factura popular en el que apreciamos la intención de conseguir pliegues profundos y movimiento en la capa que cae simétricamente por detrás de los brazos. La dispersión de fuerzas es evidente en la situación del brazo que sujeta el báculo, alejado del cuerpo.



---

<sup>608</sup> Véase ficha del *Retablo mayor*. San Cipriano de Villastose. Desconocido.

#### **B. V. 4. SAN CRISTÓBAL**

Según Ribadeneyra San Cristóbal predicó la palabra de Jesucristo: “*El valeroso y glorioso mártir San Cristóbal fue cananeo de nación y siendo cristiano, movido por el Señor, vino a la provincia de Licio para manifestarle y predicarle a aquellas gentes, armándose con mucha y continua oración, contra las batallas y dificultades que por ello le habían de venir*”<sup>609</sup>. Este autor recoge una descripción física del santo como “*hombre de gentil disposición, alta y grande estatura y por esto atraía así los ojos de los que le miraban. Llevaba una bara en la mano (...)*”<sup>610</sup>.

Fue martirizado en el 254 por el emperador Decio atado a un árbol y enviándosele flechas que se debilitaban al llegar al santo o incluso retornaban a los arqueros<sup>611</sup>. Explica Ribadeneyra cómo se representa a San Cristóbal: “*Comúnmente se pinta a San Cristóbal con el niño Jesús en el hombro, como que le pasa un río, y no hallo qué fundamento tenga para pintarle así si no es por un símbolo de que San Cristóbal pasó las muchas horas de tormentos y trabajos con la gran fortaleza que le dio el Señor. El ponerle en lugares altos debe ser por la gracia que Nuestro Señor le concedió contra las tempestades de granizo y truenos como queda dicho.*”<sup>612</sup> Como vemos, este autor hace una pequeña referencia a un episodio que Reau narra con detalle, en el que San Cristóbal cruza a hombros a un niño que se identifica con Jesús al llegar a la otra orilla del río<sup>613</sup>.

El tipo físico habitual de San Cristóbal es de un hombre corpulento, muy alto, con barba y bigote y vestido con una túnica corta y manto. Lleva al niño Jesús sobre un hombro (habitualmente el izquierdo) y una vara en la otra mano.

En Nemancos se conservan cuatro representaciones de San Cristóbal. La imagen más antigua es la de *San Cristóbal de Carnés* (1725) a la que se retocó el brazo izquierdo. Se representa con sus atributos habituales y lleva sobre el

---

<sup>609</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 7, p. 72.

<sup>610</sup> IBIDEM, p. 72.

<sup>611</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol.3, p. 355.

<sup>612</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 7, p. 74.

<sup>613</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol.3, p. 355.

hombro izquierdo al Niño Jesús. Las dos imágenes de *Nemiña*, una de 1762 y otra de 1858, siguen este tipo con la salvedad de que la imagen barroca lleva en la mano derecha una vara florida a la que le falta el palo a causa posiblemente de una rotura.

Finalmente la imagen del *Santuario de la Barca*, del siglo XX, es una reinterpretación ecléctica del tipo de San Cristóbal que lleva al Niño a caballo sobre el hombro derecho apoyándose en la vara con la izquierda.

SAN CRISTÓBAL		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Cristóbal de Carnés	1725 -1726 Policromía: 1727. Barroco	Desconocido. Policromador: Juan Antonio Figueroa
San Cristóbal de Nemiña	Circa 1762. Barroco	Desconocido
San Cristóbal de Nemiña	Circa 1858. Ecléctico	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. SAN CRISTÓBAL

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** desconocido.

**Policromador:** Juan Antonio Figueroa.

**Cronología:** 1725, policromada en 1727.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el retablo mayor, en la calle central.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 114,5 cm.

**Policromía:** el santo lleva túnica corta verde y manto rojo. El rostro ocre y la barba y cabellos marrón oscuro. En cuanto al niño, lleva paño de pureza azul claro y cabellos también marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** la pieza tuvo que ser arreglada en 1777. Además de unos arreglos a las dos imágenes (santo y Niño), se encarga al escultor que le haga un brazo nuevo al santo, alterándose así la disposición original del mismo que, con toda probabilidad, debía sujetar al Niño, y pintarla al óleo<sup>614</sup>. En la actualidad, está en buen estado.

**Descripción:** es un hombre corpulento vestido con túnica corta y manto que lleva sobre el hombro izquierdo a un niño con una bola culminada con una cruz en su mano izquierda. En la mano derecha el hombre lleva una vara muy larga.

**Iconografía:** es la representación de San Cristóbal como hombre corpulento, vestido con túnica corta y manto, llevando a hombros a un niño, que identificamos con Jesús, ayudándole a cruzar un río. Lleva como atributos al propio Niño y una vara en la mano derecha.

**Análisis estilístico:** la imagen fue realizada en 1725 ó 1726 tal como consta en las cuentas de esos años, aunque nada se dice de su autor, costando doscientos ochenta reales<sup>615</sup>. Varias citas posteriores hacen referencia a la



<sup>614</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 138.

<sup>615</sup> IBIDEM, p. 135.

pintura del santo que importó un total de novecientos trece reales y medio desde el año 1727 hasta 1753<sup>616</sup>.

La imagen parece estar iniciando el movimiento echándose a andar con el pie derecho e impulsándose con el brazo del mismo lado. Las ropas del santo dibujan pliegues redondeados y pesados con ciertos plegamientos puntuales aristados, por ejemplo en el manto. En cuanto al rostro muestra expresividad con el gesto de abrir la boca y naturalismo en el bigote casi pegado a la barba que además, se trabaja mechón a mechón, de modo pictórico.

## **2. SAN CRISTÓBAL**

### **IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1762.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la nave.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 63 cm.

**Policromía:** el santo lleva túnica azul oscura, calzones blancos y manto rojo con la orla sobredorada. Sus cabellos y barba son marrón oscuro y su rostro ocre con carnaduras muy rojas. El niño lleva túnica azul con la orla inferior, el cuello y las bocamangas doradas, cabellos rubios y rostro ocre con carnaduras.

**Conservación y restauración:** se observan pérdidas de policromía y abundante suciedad superficial.



---

<sup>616</sup> IBIDEM, p. 146 y 147.



**Descripción:** se trata de un hombre barbado, corpulento y vestido con túnica y manto que lleva sobre su hombro izquierdo a un niño. Éste lleva en su mano izquierda una bola con una cruz encima.

**Iconografía:** se trata de la representación de San Cristóbal con su tipo físico habitual (hombre corpulento y barbado, vestido con túnica corta y manto) llevando a hombros a un Niño, que identificamos con Jesús, ayudándole a cruzar un río, según la indicaba la leyenda. Lleva como atributos al propio Niño y una vara en la mano derecha.

**Análisis estilístico:** la única referencia documental que conocemos para esta pieza es una cita de 1762 en la que se recoge la entrega a un pintor de ochenta y siete reales para ayudar al coste total de la pintura del santo<sup>617</sup>.

La pieza es de factura popular con pliegues acartonados y aristados en el manto que transmiten movimiento y dinamismo, enfatizados por el hecho de voltearlo sobre el hombro izquierdo. En ambas túnicas los pliegues son eminentemente verticales y muy sintéticos a causa de la falta de pericia del escultor.

### 3. SAN CRISTÓBAL

#### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1858.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 199 cm.

**Policromía:** el santo lleva túnica azul y manto



---

<sup>617</sup> IBIDEM, p. 486.

rojo, cabellos rubios oscuros y rostro ocre con carnaduras. El niño lleva túnica azul verdosa y zapatos negros siendo sus cabellos rubios.

Conservación y restauración: se observan faltas de policromía puntuales.

Descripción: se trata de un hombre muy corpulento que lleva sobre sus hombros a un niño de pie y con las manos sujeta un grueso palo.

Iconografía: se representa a San Cristóbal como hombre corpulento, vestido con túnica corta y manto, llevando a hombros a un niño, que identificamos con Jesús, ayudándole a cruzar un río. Lleva como atributos al propio Niño y una gruesa vara que sujeta con ambas manos.

**Análisis estilístico:** hay una cita en la documentación de 1858 en la que se contempla la construcción de una mesa de altar, la pintura de un retablo, reforma y pintura de la imagen de San Cristóbal<sup>618</sup>.

Se trata de una pieza ecléctica en la que se retoman pliegues redondeados en las vestimentas del santo, formas completamente suaves y lisas en la falda de la corta túnica y pliegues más acartonados en el manto. En la túnica del Niño se utilizan incisiones a modo de pliegues muy suaves. Los rostros, faltos de simetría en la realización de los ojos, muestran una falta de expresividad que contrasta con el cuidado tratamiento de la barba del santo trabajada mechón a mechón, de efecto muy pictórico.

#### 4. SAN CRISTÓBAL

##### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa sobre la mesa del altar del retablo de la Inmaculada Concepción.

##### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.



---

<sup>618</sup> IBIDEM, p. 486.

Medidas: 150 cm.

Policromía: el santo lleva túnica verde con motivos decorativos dorados y manto rojo. El niño lleva paño de pureza blanco y una bola azul en la mano.

Para el rostro y cuerpo de ambos se utilizan ocres claros.

Conservación y restauración: se aprecia suciedad superficial aunque el estado general de la pieza es bueno.

Descripción: es un hombre barbado, alto y corpulento, vestido con túnica corta y manto que lleva sobre el hombro derecho a un niño que sujeta una bola azul en la mano derecha.

Iconografía: se representa a San Cristóbal como un hombre corpulento, barbado, vestido con túnica corta y manto que lleva sobre el hombro derecho a un niño, que identificamos con Jesús, al que estaría ayudando a cruzar un río. Lleva como atributos al propio Niño que sostiene la bola del mundo en una mano y una vara que sujeta con una mano.

**Análisis estilístico:** es una imagen ecléctica en la que se combinan pliegues aristados que establecen diagonales, pliegues suaves y redondeados e incluso zonas lisas alrededor de las rodillas. En cuanto a los rostros, el del Niño muestra formas dúctiles con una belleza totalmente idealizada mientras el santo, que le mira, abre la boca en señal de asombro o admiración.

### **B. V. 5. SANTA ELENA**

Era una emperatriz romana a la que se relaciona con la invención de la Cruz de Cristo en el Monte Calvario, ya que ella dirigió las excavaciones en las que se encontró. Se representa vestida de emperatriz con corona real o con traje y toca de viuda. Como atributos suele portar una cruz, la corona de espinas y tres clavos.

En Nemancos hay una imagen de esta santa en la *Capilla de Nuestra Señora del Monte en Camariñas* (segunda mitad del siglo XIX) en la que se la representa vestida de viúda con túnica y manto negros, éste último con el borde orlado de blanco igual que la toca. Lleva como atributo una enorme cruz que sujeta con la mano derecha

SANTA ELENA		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

## 1. SANTA ELENA

### CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE. CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la nave.

**Ficha técnica.**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 80 cm.

**Policromía:** lleva túnica y manto negros, decorado éste último con una orla blanca igual que la toca. El rostro y las manos son ocre claro y la cruz marrón oscura.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general y presenta suciedad superficial.

**Descripción:** es una mujer joven vestida de negro que lleva túnica, manto y toca. Sujeta con la mano derecha una gran cruz.

**Iconografía:** se representa a Santa Elena como viuda, vestida con toca, túnica y manto y lleva como atributo una gran cruz que sujeta con la mano derecha mientras la izquierda se extiende también hacia ella.

**Análisis estilístico:** es una imagen ecléctica en la que se combinan pliegues aristados, naturalistas y redondeados aunque predomina la verticalidad. El rostro de formas estereotipadas y mórbidas se eleva hacia el cielo y carece de expresividad.



## **B. V. 6. SAN ELEUTERIO**

San Eleuterio fue un papa griego que fue martirizado siendo quemado en un horno ardiendo en el 196<sup>619</sup> y después decapitado. Se representa con las vestimentas y atributos papales habituales: túnica, sobrepelliz, capa abrochada al pecho, tiara en la cabeza y báculo de tres cruces en la mano. En Galicia acostumbra a llevar vestiduras episcopales (por lo cual se puede identificar bien con el Papa, bien con el que había sido obispo belga<sup>620</sup>), a sus pies lleva un perro que es un atributo personal en Galicia, pues fue abogado contra la rabia<sup>621</sup>.

En Nemancos hay dos representaciones de este santo. La imagen de *San Jorge de Camariñas* del segundo tercio del siglo XVIII en la que lleva como atributos una mitra y un libro abierto en la mano izquierda y triple cruz. La otra imagen (último tercio del siglo XVIII) estaba en una antigua *capilla* pétrea de *San Eleuterio en Coucieiro* (Muxía) y representa al santo como papa con tiara, cruz y en actitud de bendecir. Pero además, se le añade como atributo el perro a sus pies.

SAN ELEUTERIO		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Jorge de Camariñas	Circa 1760. Barroco	Taller de Gambino
Capilla de San Eleuterio. Coucieiro	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido

<sup>619</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol..3, pp. 430.

<sup>620</sup> San Eleuterio de Tournai (456-531) fue obispo de esta ciudad belga

<sup>621</sup> FERRO RUIBAL, X. y otros: *Diccionario dos nomes galegos*, Ed. Ir Indo, Vigo, 1998, p. 258, 259.

## 1. SAN ELEUTERIO

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** taller de Gambino.

**Cronología:** circa 1760.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la Virgen de la Inmaculada, en la calle de la epístola del ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica verde azulada, alba blanca con policromía también verde azulada en la parte inferior, capa roja con orla sobredorada y mitra roja y blanca. La barba y los cabellos son grisáceos y para rostro y manos se utilizan ocres claros y carnaciones. El libro es rojo y la cruz verdosa.

**Conservación y restauración:** suciedad superficial.

**Descripción:** es un hombre joven vestido con túnica, sobrepelliz y manto que lleva en la cabeza una mitra, en la mano izquierda un libro y en la mano derecha una cruz.

**Iconografía:** se representa a San Eleuterio con vestimentas y atributos papales, túnica, sobrepelliz y capa abrochada sobre el pecho, mitra y triple cruz en la mano derecha. Además lleva un libro abierto en la mano izquierda

**Análisis estilístico:** la imagen es coetánea al retablo realizado circa 1760<sup>622</sup>. Semeja estar en desequilibrio, tal es la sensación de movimiento que transmite, sobre todo en los pliegues de intenso dinamismo ya que caen verticalmente para después arisarse, quebrarse y achaflanarse. También hay un tratamiento muy plástico del rostro de facciones naturalistas (cara estrecha, boca pequeña, nariz ligeramente aguileña, barba y cabellos orgánicos tratados mechón a mechón, ...).



<sup>622</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Inmaculada Concepción de San Jorge de Camariñas*.

## 2. SAN ELEUTERIO

### CAPILLA DE SAN ELEUTERIO. COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

**Localización y procedencia:** pertenece a un particular de la parroquia y procede de la antigua Capilla de San Outel situada en Coucieiro, en el lugar de Santa Mariña<sup>623</sup>.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica negra, sobrepelliz

blanco con una orla inferior ocre y manto rojo. La tiara y el báculo son dorados y los guantes gris azulados. Lleva rostro ocre claro con carnaciones.

**Conservación y restauración:** pérdidas muy puntuales de policromía y preparación en el dedo medio de la mano derecha y en el manto.

**Descripción:** es un hombre joven vestido con túnica, sobrepelliz y manto que lleva una tiara en la cabeza y un báculo en la mano izquierda. Levanta la mano derecha elevando los dedos índice y medio. Lleva como atributo un perro a los pies.

**Iconografía:** se representa a San Eleuterio con las vestimentas y atributos papales: túnica, sobrepelliz, manto, tiara y báculo de triple cruz. Además se acompaña al santo de un perro que hace referencia a su poder taumatúrgico ya que, en Galicia, se considera que San Eleuterio curaba la rabia transmitida por la mordedura de los perros.

**Análisis estilístico:** la inscripción de la peana identifica al santo: "S. ELEUTERIO". La imagen está en movimiento y adelanta una pierna exonerando la otra. Presenta pliegues abundantes, muy dinámicos, que buscan direcciones



<sup>623</sup> Un especial agradecimiento a Manolo Vilar que me facilitó el acceso a esta imagen y me acompañó a la casa particular donde se guarda. También a dueño actual por mostrarla.



contrapuestas, se aristan y se achaflan generando intensos efectos lumínicos. En la parte inferior de la falda de la túnica se vislumbra aún cierta división en partes. En cuanto al rostro presenta rasgos naturalistas: cejas elevadas, ojos y boca pequeños, nariz recta...

## **B. V. 7. SANTA EULALIA**

Era una santa española de familia noble *“cristiana y estaba retirada en una heredad cerca de la ciudad. Era a la sazón de catorce años, y virgen hermosísima, honestísima y abrasada del amor de Jesucristo a quien había tomado como esposo y consagrado su pureza virginal.”*<sup>624</sup>

Por increpar a Daciano por la crueldad con la que trataba a los cristianos, fue azotada, arañada por el cuerpo, quemada, etc. hasta que el martirio la llevó a la muerte. Ribadeneira lo recoge así: *“(…) mandó luego azotar crudamente a la santa virgen, hiriéronla terriblemente y abrieron su virginal y delicado cuerpo con los azotes pero cuanto más la herían tanto ella estaba más constante y alegre decía: porque mi Dios me conforta, no siento vuestros tormentos. (...). Mandóla atar (..) y arañar con uñas de hierro y abrasar sus costados con hachas ardiendo y acrecientando tormentos y buscando otros de nuevo, la envolvieron en cal viva. Echaron sobre su cabeza aceite hirviendo y plomo derretido, y mostaza desleída en vinagre por las narices y por las llagas que tenía en todo el cuerpo, las cuales le fregaron con pedazos agudos de vasijas quebradas y quemáronle los ojos con velas encendidas.”*<sup>625</sup>

Santa Eulalia se representa como una mujer muy joven, con vestimentas nobles, y puede llevar como atributos una cruz en aspa, pues fue crucificada, o una palma de martirio.

En Nemancos hay un sólo ejemplo de esta iconografía en la *Capilla de Nuestra Señora del Monte* en *Camariñas*, fechada en el primer tercio del siglo XVII, que lleva como único atributo una palma en la mano derecha.

---

<sup>624</sup> RIBADENEIRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 2, p. 438.

<sup>625</sup> RIBADENEIRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 7, p. 439.

SANTA EULALIA		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Primer tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido

## 1. SANTA EULALIA

### CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE. CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 53 cm.

**Policromía:** lleva túnica y manto oscuros con los bordes dorados. Los cabellos son marrón oscuro y el rostro ocre claro.

**Conservación y restauración:** presenta suciedad superficial y acumulación de barniz.

**Descripción:** es una mujer joven de largos cabellos, vestida con túnica y manto decorados que lleva una palma en la mano derecha

**Iconografía:** se representa la virgen barcelonesa Santa Eulalia como mujer joven vestida como noble que lleva en la mano derecha una palma de mártir como atributo.

**Análisis estilístico:** destacan la verticalidad y estatismo de la imagen. Las ropas presentan profundos pliegues angulosos de gran dinamismo y efectos lumínicos. El rostro es ancho, con los pómulos prominentes y los cabellos enmarcándolo cayendo simétricamente a ambos lados.

## **B. V. 8. SAN FÉLIX**

Fue un sacerdote romano que, al ser llevado delante de los ídolos paganos para adorarlos, vio cómo cayeron rotos en pedazos. Fue decapitado acusado de mago. Se representa bien únicamente con sotana, bien con sobrepelliz, muceta, estola y bonete. Puede llevar como atributos un ídolo a sus pies, el libro y la palma de mártir.

En la imagen de este santo que hay en Nemancos, en la *parroquial de Caberta* (1747) de la que es patrón, se representa a San Félix con túnica y manto como vestimentas y llevando como atributos el libro y la palma.

SAN FÉLIX		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Félix de Caberta	1747. Policromado: 1753. Barroco	Desconocido

## 1. SAN FÉLIX

### IGLESIA DE SAN FÉLIX DE CABERTA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1747, policromada circa 1753.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el retablo mayor, en la hornacina central del cuerpo principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 100 cm.

**Policromía:** lleva túnica verde con motivos florales dorados y manto rojo. El cabello es marrón oscuro. Está repintado.

**Conservación y restauración:** acusa suciedad superficial.

**Descripción:** es un hombre joven imberbe, de cabellos cortos y que va vestido con túnica y manto, sujeta con la mano derecha una palma y lleva un libro en la izquierda.

**Iconografía:** se representa a San Félix como santo mártir con túnica y manto y llevando como atributos la palma de mártir y un libro .

**Análisis estilístico:** en 1741 el visitador manda que se haga una imagen nueva del santo patrón<sup>626</sup>, probablemente porque la que había estaba en mal estado. Así, en 1747 se pagan ochenta reales por la imagen que se indica fue traída de fuera<sup>627</sup> y en 1753 consta la entrega de doscientos reales a la fábrica por su pintura<sup>628</sup>.

La imagen está en actitud de caminar, adelantando el pie derecho y, al mismo tiempo, abriendo la composición con la palma de la mano derecha. En cuanto a los pliegues, predominan en la túnica los verticales redondeados y, en el manto terciado sobre el hombro izquierdo, pliegues aristados que caen pesadamente. El rostro se mantiene aún inexpresivo pero los cabellos ya se tratan con naturalismo.



<sup>626</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, pág. 254.

<sup>627</sup> IBIDEM, p. 254.

<sup>628</sup> IBIDEM, p. 256.

## **B. V. 9. SAN JULIÁN**

San Julián fue caballero y penitente con una vida muy curiosa y culto muy amplio. Puede representarse como monje, pero, sobre todo, como caballero noble, a caballo, vestido con ropas nobles, con un halcón sobre la mano, pues era cazador, y con la espada utilizada para el asesinato de sus padres. A veces también lleva un remo pues ayudaba a cruzar un río a los peregrinos.

En Nemancos hay una única parroquia dedicada a este santo, *San Julián de Moraime*, en la que está la única imagen del arciprestazgo, datada en el último tercio del siglo XVIII. Su iconografía es original ya que va vestido de cortesano distinguido de la época con casaca, gorguera y botines además del manto rojo como referencia al martirio. Adopta una disposición muy caballeresca con la mano derecha con el puño en la cintura y en la mano izquierda una paloma (posiblemente la falta de pericia del escultor lleva a que tenga más aspecto de paloma que de halcón que sería el atributo correspondiente). Lleva la espada y una palma de mártir.

SAN JULIÁN		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Julián de Moraime	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido

### **1. SAN JULIÁN**

#### **IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor.

## Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: 134 cm.

Policromía: lleva medias blancas, pantalón negro y casulla azul con dorados. El manto es rojo y los zapatos negros. Los cabellos son negros y la paloma blanca.

Conservación y restauración: está en buen estado aunque presenta suciedad superficial.

Descripción: es un hombre joven vestido con elegantes ropas nobles (medias, calzón muy corto, casaca muy larga, gorguera en el cuello y manto) y largos cabellos ondulados que lleva en la mano una paloma. Le sobresale una espada envainada y a los pies hay una palma.



Iconografía: es una representación libre de San Julián vestido, efectivamente, con todo detalle como un noble de la época. Lleva como atributos la espada con la que asesina a los padres, una palma de mártir y, sobre la mano izquierda, una paloma que debería ser un ave de caza, concretamente un halcón.

**Análisis estilístico:** la pieza fue retocada y pintada en Cee en 1867 por doscientos setenta reales<sup>629</sup> y repintada casi cien años<sup>630</sup>.

La pieza muestra una dispersión de fuerzas y un movimiento expresado en el manto que se voltea sobre el hombro izquierdo en los pliegues aristados que dibuja en su caída. En el rostro y los cabellos así como en las vestimentas de caballero apreciamos formas de textura blanda y tendentes a la idealización.

---

<sup>629</sup> IBIDEM, p. 270.

<sup>630</sup> IBIDEM, p. 275.

## **B. V. 10. SAN JORGE**

San Jorge fue martirizado y decapitado. Se representa joven e imberbe bien a pie, bien a caballo. Viste de caballero con armadura y puede llevar un dragón a los pies a quien clava una lanza partida. Si va a caballo éste es blanco y le sirve para vencer al dragón. Puede llevar otros atributos como una espada desenvainada, un escudo con una cruz estampada, etc.<sup>631</sup>

En Nemancos hay dos representaciones ecuestres de este santo en la iglesia de la que es patrón, en *San Jorge de Camariñas*. La primera es de pequeño formato (1740), repite el tipo físico habitual, lleva armadura y tiene como atributos el caballo blanco sobre el que cabalga y la lanza (intacta) que clava sobre el dragón. Además, a causa del significado de Jorge en griego (“*labrador de la tierra*”) le acompaña un labriego con un buey. La otra imagen preside el *retablo mayor de la iglesia*, es obra del taller de Ferreiro (1788 -1792) y representa estrictamente al santo caballero que vence al dragón.

SAN JORGE		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Jorge de Camariñas	1788-1792. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro

---

<sup>631</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol.4, p. 152-153.



## 1. SAN JORGE

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1740.

**Policromada** en 1744.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 88 cm.

**Policromía:** fue repintada. El santo lleva ropas marrones y verdes y armadura y casco gris plateado. El caballo es blanco y el dragón verde. El labriego lleva túnica verde y chaleco marrón al igual que el buey que le acompaña.



**Conservación y restauración:** presenta buen estado con suciedad superficial.

**Descripción:** es un hombre joven, imberbe, vestido de caballero con armadura y casco, que va montado a caballo. Lleva en la mano derecha una lanza y a sus pies hay un dragón. A su lado hay un labriego con un buey.

**Iconografía:** es la representación doble de San Jorge ecuestre, caballero armado con una lanza que vence al dragón y, al mismo tiempo, como patrón de los labriegos, ya que lleva a su lado un campesino con un buey.

**Análisis estilístico:** la pieza fue realizada en 1740 costando inicialmente cuatrocientos reales<sup>632</sup>, y sumándose un total de “seiscientos reales que costo la imagen de dicho santo” en 1746<sup>633</sup>. En 1744 se lleva la imagen a un taller de Ponte do Porto donde es policromada<sup>634</sup>. Es una imagen de difícil realización a causa de su temática. El caballo es ligeramente desproporcionado respecto a la imagen del santo y su gesto de levantar las patas delanteras resulta muy

<sup>632</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, p. 28.

<sup>633</sup> IBIDEM, p. 28-29.

<sup>634</sup> IBIDEM, p. 40.

forzado además de no estar acompañado por el gesto del caballo, demasiado dulce. El grupo dibuja varias diagonales compositivas que rompen el espacio en una intensa dispersión de fuerzas acentuada por ejemplo por el giro brusco del dragón que se revuelve hacia el santo. Sus ropas muestran pliegues aristados y dinámicos, sobre todo en la banda transversal que se anuda al lado derecho.

## **2. SAN JORGE**

### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Autor:** José Ferreiro.

**Cronología:** circa 1790.

**Estilo:** barroco - neoclásico .

**Localización y procedencia:** está en el retablo mayor, en la hornacina central del ático.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** fue repintada. El caballo es blanco y el dragón es verde con fauces rojas. En cuanto al santo lleva ropas marrones, manto rojo y escudo y casco gris plateado.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Descripción:** es un hombre joven, imberbe, de cabello medio largo, vestido de caballero con armadura y casco que va sobre un caballo. Lleva en la mano derecha una lanza y, a los pies, un dragón.

**Iconografía:** es la representación de San Jorge como caballero con armadura, casco y lanza, cabalgando sobre un brioso caballo sobre un dragón al que vence.



**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo mayor de la iglesia que fue realizado circa 1790, tal como consta en la documentación<sup>635</sup>. Fue pintada en 1905 junto con el resto de las imágenes del retablo mayor por Manuel Cardama Moya con un coste de tres mil reales por todo el trabajo<sup>636</sup>.

El conjunto de San Jorge a caballo matando al dragón expresa la máxima dispersión de fuerzas pero con una expresividad contenida. Así el rostro del santo muestra las facciones clasicistas que acostumbra a repetir Ferreiro en sus obras (nariz recta, arco ciliar marcado, mentón prominente, ...) que además recuerda ligeramente al rostro femenino de Fermina Gambino, tantas veces utilizado por el maestro.

Los paños son profundos, aristados y achaflanados, con efectos pictóricos y lumínicos pero con una policromía sin estridencias, con colores planos y sencillos. Los cabellos del santo así como la crin del caballo tienen un tratamiento orgánico y muy pictórico.

---

<sup>635</sup> Véase la ficha del *Retablo mayor da igreia de San Jorge de Camariñas*. Taller de Ferreiro.

<sup>636</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, p. 43

## **B. V. 11. SANTA LEOCADIA**

Es una santa originaria de Toledo: “(...) noble de linaje y grande sierva del Señor. Mandóla prender el presidente Graciano que, como una fiera cruel, no se podía hartar de la sangre de los cristianos, traída a su presencia le puso delante de su nobleza y sangre”<sup>637</sup>. Fue encarcelada: “(...) y viendo a algunos que les seguía llorando se volvió a ellos con alegre y sereno rostro y les dijo: <<Ea, soldados de Cristo. No os entristezcáis por mi pena antes calmaos y dadme el parabien (...)>>. Algunos dicen que fue crudamente azotada antes de entrar en la cárcel y de la crueldad de Daciano se puede creer que fue así. (...)”<sup>638</sup>

Suele representarse a Santa Eulalia como una mujer joven que puede llevar como atributos la torre donde fue encerrada antes de ser lanzada al vacío, las varas con las que la flagelaron y las cadenas con las que fue atada en su prisión<sup>639</sup>.

En Nemancos hay dos imágenes pétreas barrocas de esta santa en la única parroquia que patrocina: *Frixe*. Son imágenes en las que se representa con doble falda y manto como vestimentas, y palma y libro como atributos. Posiblemente copiada de estas dos imágenes, hay otra de bulto redondo en la misma iglesia del primer tercio del siglo XIX, que repite las vestimentas y no añade nuevos atributos.

<b>SANTA LEOCADIA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Santa Leocadia de Frixe (fachada iglesia)	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santa Leocadia de Frixe	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santa Leocadia de Frixe	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido

<sup>637</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, vol. 12, pág.107.

<sup>638</sup> IBIDEM, p. 107.

<sup>639</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 4, p. 234.

## 1. SANTA LEOCADIA

### IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la fachada de la iglesia, en la hornacina que está sobre la puerta.

#### Ficha técnica

**Material:** granito tallado.

**Medidas:** s.m.

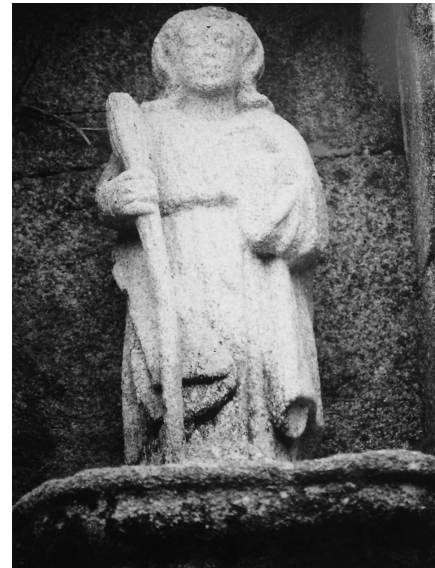
**Policromía:** no tiene policromía.

**Conservación y restauración:** presencia de líquenes.

**Descripción:** es una mujer de largos cabellos que lleva como vestimentas una doble túnica. En la mano derecha lleva una palma y en la mano izquierda un libro abierto.

**Iconografía:** se representa a la santa mártir con largos cabellos, vestida con túnica y manto y portando como atributos un libro y una palma de mártir.

**Análisis estilístico:** el material de la pieza condiciona el tratamiento estilístico de la misma ya que, a causa de la dureza y después la erosión, apenas podemos apreciar los pliegues aristados de la túnica. Sí podemos ver que el manto se voltea sobre el brazo izquierdo cayendo recto y, en el lado opuesto, discurre por debajo del brazo, generando movimiento y dinamismo.



## 2. SANTA LEOCADIA

### IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor, detrás del sagrario.

#### **Ficha técnica**

**Material:** granito tallado.

**Medidas:** 79 cm.

**Policromía:** no tiene policromía.

**Conservación y restauración:** presencia de hongos y líquenes.

**Descripción:** es una mujer de largos cabellos ondulados que lleva como vestimentas una doble túnica y manto. En la mano derecha lleva una palma o las varas con las que la flagelaron y en la mano izquierda un objeto que podría ser una torre o un libro.



**Iconografía:** se representa a Santa Leocadia vestida con túnica y manto. Lleva como atributos la palma de mártir en la mano derecha y en la izquierda un libro.

**Análisis estilístico:** poco se puede apreciar en esta imagen erosionada y con abundante coloración marrón a causa de los líquenes y hongos. Sin embargo, se observa que el manto se voltea sobre el hombro izquierdo y los pliegues, de cierta profundidad, dibujan una doble túnica con cierto movimiento en las orlas inferiores.

### **3. SANTA LEOCADIA**

#### **IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

Medidas: 89,5 cm.



**Policromía:** el manto es rojo y el vestido verde con borde dorado. Los cabellos rubios y el rostro ocre claro con carnaciones. Está repintada.

**Conservación y restauración:** presenta buen estado.

**Descripción:** es una mujer de largos cabellos que lleva como vestimentas una doble túnica y un manto encima. En la mano izquierda una palma y un libro.

**Iconografía:** se representa a Santa Leocadia con vestimentas nobles (doble túnica, corpiño y manto) y un libro y una palma de mártir como

atributos que lleva en la mano izquierda mientras la derecha reposa sobre su corazón.

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen neoclásica de canon alargado con preeminencia de verticalidad y suavidad de formas en los pliegues. Se combinan formas redondeadas con zonas cóncavas suavizadas y pliegues aristados, incluso que cortan los pliegues verticales. También hay alguna zona lisa como alrededor de la rodilla izquierda. El rostro busca las formas idealizadas aún con algún detalle anatómico como la barbilla o la nariz recta.

## **B. V. 12. SANTA LUCÍA**

Fue una doncella de ilustre familia siciliana que fue martirizada por Diocleciano. Aunque no se recoge el martirio de sacarle los ojos, suele representarse con un plato con dos ojos encima, como atributo principal, o también una palma de mártir. Viste túnica y manto.

En Nemancos hay cinco imágenes de esta advocación que tenía una gran devoción como abogada de la vista. La más antigua es la imagen de *Cereixo* realizada en el primer tercio del siglo XVIII en la que se representa a la santa con largos cabellos rizados, doble túnica y corpiño, amplio manto volteado y los ojos en el plato. En la mano derecha debía llevar una palma hoy perdida. En *San Pedro de Leis* otra imagen del segundo tercio del siglo XVIII repite vestimentas y atributos. No hay imágenes del siglo XIX y sí del siglo XX con formas muy idealizadas y repitiendo los mismos atributos una y otra vez. Son las de *Leis*, *Camariñas* y *Carantoña*.

SANTA LUCÍA		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santiago de Cereixo	Circa 1700. Barroco	Desconocido
San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Martín de Carantoña	Circa 1930. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Leis	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Circa 1990. Ecléctico	Desconocido



## 1. SANTA LUCÍA

### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido<sup>640</sup>.

**Cronología:** circa 1700.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 45,5 cm.

**Policromía:** lleva doble túnica azul y verde, corpiño plateado y manto rojo con el forro interior verde. Los cabellos son marrón oscuro y el rostro y manos ocre claro.

**Conservación y restauración:** presenta abundante suciedad superficial.

**Descripción:** es una mujer joven de largos cabellos, vestida con doble túnica y manto que lleva una bandeja con dos ojos encima y la mano derecha elevada

**Iconografía:** es la representación de Santa Lucía vestida con ropas nobles y manto. Lleva como atributos los dos ojos sobre una bandeja y, a juzgar por la disposición de la mano y brazo derechos, debía llevar una palma, hoy perdida

**Análisis estilístico:** la imagen parece comenzar a caminar adelantando el pie derecho y dejando el izquierdo atrasado, en una posición inverosímil que comprometería el equilibrio de la pieza. Los pliegues son muy pesados y combinan formas acartonadas con achaflanamientos metálicos, sobre todo en la parte baja de la túnica, que además conserva la división en cinco partes de Mateo de Prado. El manto se voltea sobre el hombro derecho, volando dinámicamente.

El rostro redondeado muestra ciertos elementos naturalistas tales como boca pequeña con labios en forma de “v”, ojos almendrados, nariz prominente y mentón remarcado.



---

<sup>640</sup> Es el mismo autor de la imagen de San Blas de la misma iglesia de Cereixo

## 2. SANTA LUCÍA

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la nave principal, bajo el arco embutido, en el lado del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 47 cm.

**Policromía:** lleva doble túnica verde y blanca, manto rojo y cabellos marrón oscuro. Está repintada.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Descripción:** es una mujer joven de largos cabellos, vestida con doble túnica y manto que lleva en la mano derecha una palma y en la mano izquierda un plato con dos ojos.

**Iconografía:** se representa a Santa Lucía vestida con ropas nobles y manto. Tiene como atributos los dos ojos sobre una bandeja en la mano izquierda y una palma de mártir en la mano derecha.

**Análisis estilístico:** se observa un intenso dinamismo sobre todo en el manto donde los pliegues se aristan dibujando diagonales y cortando otros pliegues verticales. En la túnica se multiplican los pliegues redondeados y naturalistas. El rostro redondeado deja ver elementos naturalistas: ojos almendrados, nariz ligeramente aguileña y una boca bastante pequeña, a pesar de ser formas blandas y mórbidas.



### 3. SANTA LUCÍA

#### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE CARANTOÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1930.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor de la iglesia, pegada al muro de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva doble túnica verde y marrón claro con corpiño marrón oscuro. El manto es rojo y la palma marrón.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Descripción:** es una mujer joven vestida con doble túnica, corpiño y manto que lleva un plato con dos ojos dentro y una palma.

**Iconografía:** se representa a Santa Lucía vestida con doble túnica, corpiño y manto. Lleva como atributos una bandeja con dos ojos sobre ella en la mano izquierda y una palma en la derecha.

**Análisis estilístico:** no se recoge esta imagen en el inventario de 1905<sup>641</sup> y sí en el de 1930<sup>642</sup>.

Se trata de una imagen ecléctica en la que se combinan recetas del pasado con un naturalismo exacerbado. Así, se mezclan en las ropas pliegues acartonados, redondeados y achaflanados con efectos lumínicos y dinámicos intensos, incluso exagerados. El rostro, de formas mórbidas, no presenta detalles anatómicos dirigiéndose hacia una belleza idealizada.



<sup>641</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, p. 445

<sup>642</sup> IBIDEM, p. 445.

#### 4. SANTA LUCÍA

##### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la misma advocación.

##### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 100 cm.

**Policromía:** lleva túnica verde con decoraciones doradas, manto rojo y cabellos marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** presenta un 70% de pérdida de policromía y preparación.

**Descripción:** es una mujer joven vestida con túnica y manto que lleva en una mano un lirio y en otra un plato con dos ojos.

**Iconografía:** se representa a Santa Lucía vestida con túnica y manto. Tiene como atributos los dos ojos sobre una bandeja en la mano izquierda y un lirio en la derecha.

**Análisis estilístico:** es una imagen de elevado canon, rasgos idealizados del rostro y la disposición de los pliegues predominantemente verticales siendo de perfil redondeado y aristado.



## 5. SANTA LUCÍA

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1990.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía.

#### Ficha técnica

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 101 cm.

**Policromía:** lleva doble túnica verde y rosa y manto blanco con una orla colgante dorada en el borde. Rostro y manos son ocre claro con carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Descripción:** es una mujer joven vestida con doble túnica y manto que le cubre la cabeza. Lleva un plato con dos ojos y una palma en las manos.

**Iconografía:** se representa a Santa Lucía vestida con doble túnica y manto que le cubre la cabeza y cae recto apoyándose suavemente sobre los hombros. Tiene como atributos los dos ojos sobre una bandeja en la mano derecha y una palma símbolo de su condición de mártir, en la izquierda.

**Análisis estilístico:** en 1990 se encarga el montaje de un retablo para Santa Lucía a Manuel Luaces y Manuel Garrote<sup>643</sup>, para el que debió ser hecha esta imagen.

Es una pieza industrial ecléctica en la que hay una idealización total de las formas tanto en el rostro, que llega a tener una belleza “kistch”, como en los pliegues de las ropas. Éstos son suaves y dúctiles y dejan ver la anatomía subyacente, al tiempo que logran efectos lumínicos.



<sup>643</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, p. 39.

## **B. V. 13. SANTA MARGARITA**

Fue una mujer joven noble de Antioquía de Pisidia que fue martirizada por Aureliano en el siglo III. Se viste con túnica y manto, como las vírgenes romanas, largos cabellos y corona de flores o como pastora. Lleva como atributos una cruz, que puede ser de varias formas, una palma, un libro y, a sus pies, un dragón fantástico (demonio) el que bien lleva encadenado, bien pisa con pie de la cruz<sup>644</sup>.

En Nemancos hay una única imagen de esta santa en la *Capilla del Espino* en *Coucieiro*, datada en 1884, que lleva sus atributos habituales así como las vestimentas nobles y el tipo físico que la caracterizan.

SANTA MARGARITA		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Capilla del Espino. Coucieiro	1888. Ecléctico	Desconocido

---

<sup>644</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*,...p. 187.

## 1. SANTA MARGARITA

### CAPILLA DEL ESPINO. COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1888.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 89 cm.

**Policromía:** fue recientemente repintada cambiándosele el aspecto por completo. En la actualidad lleva doble túnica verde y ocre claro (anteriormente era completamente verde) y manto rojo. Se le cambió también el color del pelo, ahora marrón más claro y también los tonos ocres del rostro y manos por tonos más amarmolados.

**Conservación y restauración:** fue restaurada en 1999, lijada y repintada y se le devuelven los atributos perdidos que son cruz y palma.

**Descripción:** es una mujer joven vestida con doble túnica y manto que lleva en la mano derecha una cruz, en la izquierda una palma y a los pies un dragón

**Iconografía:** es la representación habitual para esta santa con vestimentas de virgen romana y tres de sus atributos habituales que son la cruz, la palma de mártir y un dragón a los pies.

**Análisis estilístico:** la imagen fue comprada en 1888 por un importe de setecientos reales<sup>645</sup> y, en inventario que se realiza el año siguiente, se describe con todo detalle<sup>646</sup>. La pieza muestra todas las características de una obra ecléctica con un naturalismo exacerbado que llega a rozar las formas “kitsch”. Los pliegues son mórbidos y dúctiles, de formas suaves y redondeadas adaptándose a la anatomía del cuerpo de la santa. El rostro sigue la línea de idealización de la belleza.



<sup>645</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, pág. 232.

<sup>646</sup> IBIDEM, p. 232.

## **B. V. 14. SANTA MARINA**

Santa Marina fue una virgen española martirizada quemándola en un horno encendido y después decapitada. Se representa vestida con túnica y manto y lleva como atributos el horno encendido o tres manantiales a flor de tierra que brotarían, según la leyenda, al ser decapitada<sup>647</sup>.

Se atribuye a esta santa la misma leyenda de Santa Margarita de Pisidia razón por la cual llevaría vestimentas de virgen romana o princesa y un libro como atributo<sup>648</sup>.

En Nemancos hay tres imágenes de esta iconografía. Dos de ellas del siglo XIX en la iglesia de *Xaviña* y en la *Capilla de Santa Marina de Coucieiro* que representan a la santa como una mujer joven, vestida con ropas nobles y con los atributos: la palma de mártir y un horno encendido a sus pies y, en el caso de la imagen de Xaviña, también lleva un libro en la mano izquierda. La tercera imagen, ya del siglo XX, es la que está en la iglesia de *San Pedro de Coucieiro*, con los mismos atributos, imagen ecléctica de formas muy suaves y mórbidas. Obsérvese la fuerte devoción que hay a esta santa en la parroquia de Coucieiro (Muxía) posiblemente introducida por los frailes benedictinos de Moraime que permanecieron en el monasterio hasta 1833<sup>649</sup>.

<b>SANTA MARINA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Circa 1889. Ecléctico	Desconocido
Capilla de Santa Marina. Coucieiro	Último tercio del siglo XIX-Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

<sup>647</sup> Véase FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*,...p. 190 y también FERRO RUIBAL, X. y otros: *Diccionario dos nomes galegos*, ... p. 365-366. Sobre la iconografía de esta santa y concretamente esta imagen véase VILAR, M.: VILAR, M.: "Festa e identidade nunha parroquia de Nemancos" en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XLII, nº 107, 1995.

<sup>648</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*, ...p.190.

<sup>649</sup> Tal como expresa Manuel Canosa tras sus múltiples investigaciones en la zona. VILAR, M.: "Festa e identidade nunha parroquia de Nemancos...", p. 453.



## 1. SANTA MARINA

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está situada junto al muro norte en la nave principal de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 84,5 cm.

**Policromía:** lleva una larga túnica blanca e, sobre ella, otra verde más corta, las dos con motivos vegetales sobredorados. Las ciñe un amplio cinto azul con cinta sobredorada. Está cubierta con un amplio manto blanco en su cara interior y rojo por la cara exterior. La corona y la pluma son doradas, el libro marrón y la torre en tonos marrones. Para rostro y manos se utilizan ocre con alguna encarnadura en el rostro y los cabellos son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado general aunque presenta suciedad y gruesa capa de barniz.

**Descripción:** es una mujer joven vestida con doble túnica, corpiño y manto y está coronada. Lleva en la mano derecha una palma, en la mano izquierda un libro abierto y, a los pies, un horno encendido.

**Iconografía:** se representa a Santa Marina vestida con ropas nobles y portando sus atributos habituales que son la palma de mártir y un horno encendido, elemento de su martirio. Pero, además, por contaminación con Santa Margarita de Pisidia, lleva un libro abierto en la mano izquierda.

**Análisis estilístico:** la imagen es de canon muy largo y presenta abundantes pliegues, predominantemente verticales, que se alternan con otros quebrados que los cortan y con zonas lisas alrededor de las rodillas. La cintura está muy ceñida lo que genera un estrechamiento extremo del que parte suavemente



una forma acampanada en toda la falda que se repite en el borde inferior. Bajo los antebrazos se forman amplias bolsas de paños suaves y redondeados. En el rostro hay una tendencia a la idealización de la belleza con formas muy suaves en las que aún se conserva algún rasgo individualizado: mentón destacado, boca pequeña, nariz recta..

## **2. SANTA MARINA**

### **CAPILLA DE SANTA MARINA. SAN PEDRO DE COUCIEIRO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1889.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en un pequeño templete dedicado a ella.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 93 cm.

**Policromía:** lleva doble túnica ocre claro y azul con corpiño marrón. El manto es rojo y los cabellos marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Descripción:** es una mujer joven de largos cabellos, coronada y vestida con doble túnica, corpiño y manto. Lleva en la mano izquierda una palma y un horno encendido a los pies.

**Iconografía:** se representa a la santa del modo habitual con un tipo físico de mujer joven con largos cabellos y vestida con ropas nobles. Porta una palma en la mano, símbolo de su condición de mártir, y a los pies lleva un horno encendido.



**Análisis estilístico:** el inventario de 1889 recoge la existencia de una imagen antigua (documentada por dos citas sobre su pintura a mediados del siglo XVIII<sup>650</sup>) y otra nueva comprada por un devoto<sup>651</sup>, que es la que nos ocupa.

Es una imagen ecléctica en la que se utilizan abundantes tipos de pliegues en las ropas: redondeados, aristados y con quiebras bruscos, pero predominando la verticalidad. La orla inferior de la túnica lleva curvaciones acampanadas, elemento habitual en la escultura gallega del siglo XIX. Se trata de la búsqueda de la idealización de la belleza y de las formas con exageraciones naturalistas.

### 3. SANTA MARINA SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo mayor de la iglesia, en el primer cuerpo, en la calle del evangelio.

**Ficha técnica:**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 94,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica verde y otra encima ocre claro. El manto es rojo y los zapatos marrones. Para rostro y manos se utilizan ocre claro y carnaciones.

**Conservación y restauración:** pérdidas puntuales de policromía y preparación sobre todo en la parte baja de la falda de la túnica.



<sup>650</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M: *Aportación documental...*, p. 242.

<sup>651</sup> IBIDEM, p. 241.

Descripción: es una mujer joven vestida con doble túnica y manto que lleva en la mano derecha una palma y a los pies un horno encendido.

Iconografía: se representa a Santa Marina con su tipo físico habitual (mujer joven y hermosa de largos cabellos), con vestimentas nobles y portando como atributos una palma y un horno encendido.

**Análisis estilístico:** destaca en la imagen la abundancia de pliegues verticales profundos, de perfil redondeado que generan una fuerte sensación de dinamismo y movimiento. En el rostro la idealización de la belleza es patente a partir de las formas mórbidas y estereotipadas.

## **B. V. 15. SAN SEBASTIÁN**

Santo mártir doblemente martirizado siendo diana de múltiples flechas y apaleado en el circo. Del primer martirio se extrae la representación más habitual: casi desnudo con la única vestimenta de un paño de pureza, atado a un árbol (comparada con la cruz de Jesús) y con varias flechas clavadas en sus carnes (se hace paralelo con las cinco llagas de Cristo)<sup>652</sup>. Fue protector contra la peste hasta el siglo XVI, fecha en la que fue sustituido por San Roque.

Hay dos imágenes de San Sebastián en el arciprestazgo: una pétrea del siglo XVI y otra imagen en la iglesia de *Ponte do Porto*, del segundo tercio del siglo XVIII, que sigue la representación habitual atado a un tocón y con varias flechas atravesando su cuerpo.

SAN SEBASTIÁN		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido

### **1. SAN SEBASTIÁN**

#### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

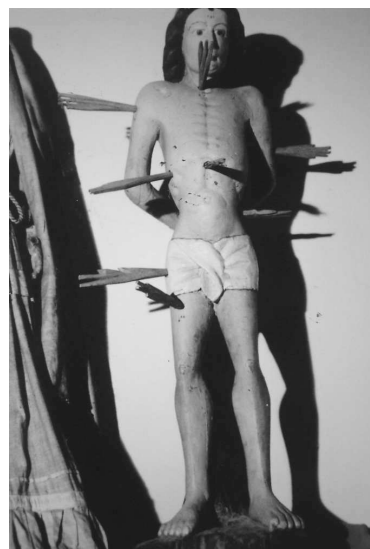
**Localización y procedencia:** en la sacristía.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 73 cm.

**Policromía:** lleva los cabellos negros, el paño de pureza blanco y el cuerpo ocre claro. Las flechas son marrón oscuro.



<sup>652</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. vol.5, p. 193.

Conservación y restauración: en buen estado.

Descripción: es un hombre joven con largos cabellos, las manos atadas a la espalda a un árbol y con varias flechas clavadas por el cuerpo.

Iconografía: es la representación de San Sebastián imberbe, con largos cabellos y paño de pureza. Está atado a un árbol y lleva varias flechas clavadas en su cuerpo.

**Análisis estilístico:** es una imagen de escasa calidad artística en la que se trata de destacar algunos elementos anatómicos como las costillas o la musculatura de las piernas, sin éxito. También se esquematizan los pliegues del paño de pureza que son prácticamente incisiones.

## **B. V. 16. SAN TIRSO**

Fue un santo mártir en Apolonia de Bitinia, a mediados del siglo III, y, al parecer, originario de Toledo. Se representa como hombre joven, vestido con traje seglar, túnica corta o clámide y lleva como atributo una sierra o una espada, instrumentos de su martirio<sup>653</sup>.

En Nemancos hay una única imagen de este santo patrón de la iglesia parroquial de Buiturón. Tenían que existir imágenes anteriores a ésta del primer tercio del siglo XIX, hoy perdidas. No sabemos si era un hombre joven el que aquí se representaba a causa del repinte que anula los rasgos de la pieza. Lleva túnica y manto y una palma como único atributo.

SAN TIRSO		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Tirso de Buiturón	Primer tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

---

<sup>653</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos...*, p. 257.

## 1. SAN TIRSO

### IGLESIA DE SAN TIRSO DE BUITURÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 78 cm.

**Policromía:** está repintada. Lleva túnica roja

y manto verde oscuro con los bordes dorados.

Los cabellos son negros y el rostro lleva una

gruesa capa de pintura en la que se marcan

esquemáticamente ojos, nariz y boca, ocultando el original tratamiento del rostro.

**Conservación y restauración:** en buen estado. Fue repintada perdiéndose el tratamiento original del rostro.

**Descripción:** es un hombre joven vestido con túnica y manto que lleva, sujeta en el pecho, una palma.

**Iconografía:** suele representarse a San Tirso con vestimentas cortas y llevando una sierra como atributo. En cambio, en esta imagen lleva túnica y manto y una palma como único atributo.

**Análisis estilístico:** los pliegues de la túnica son muy variados en forma y disposición (aristados, redondeados, con diagonales, etc.) aunque predomina la verticalidad. Se apunta cierta forma de campana en la orla inferior de la túnica y se remarca una superficie lisa en los paños alrededor de la rodilla izquierda. El manto se voltea sobre el antebrazo derecho cruzando por delante del pecho para unirse con otro cabo volteado sobre el hombro izquierdo. No podemos decir nada del rostro por estar oculto bajo un repinte.





## **B. VI. SANTOS CONFESORES**

B. VI. 1. Isidro Labrador

B. VI. 2. María de la Cabeza

B. VI. 3. Martín de Tours

B. VI. 4. Pedro de Mezonzo

B. VI. 5. Roque de Montpellier

## **B. VI. 1. SAN ISIDRO LABRADOR**

Santo nacido en Castilla en el siglo XI era peón de granja en los alrededores de Madrid. Su mujer era Santa María de Cabeza. Aunque su historia es dudosa fue canonizado en 1622<sup>654</sup>. Va vestido como los antiguos labriegos de Castilla con chaqueta y calzón corto. Siempre lleva barba y cabellos medio largos y como atributos suele llevar herramientas de labranza: azada, carro de bueyes, arado, manojo de espigas, pala, etc.

En el arciprestazgo de Nemancos hay dos imágenes de esta iconografía en las capillas de Santa Marina en Coucieiro y de San Isidro Labrador en Ozón. En ambas se representa con estas vestimentas y con los atributos más habituales. En la imagen de Coucieiro, de 1822, se apoya sobre una azada y llevaba algo en la mano, hoy perdido, mientras a su lado se dispone un carro tirado por bueyes. En la imagen de Ozón de 1942 se apoya en una pala, las vestimentas cambian adaptándose a la época de la imagen y el carro con bueyes permanece.

<b>SAN ISIDRO LABRADOR</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Capilla de Santa Marina de Coucieiro. Muxía	1822. Neoclásico	Desconocido
Capilla de San Isidro de Ozón	1942. Ecléctico	Desconocido

---

<sup>654</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 4, p. 131 y FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos...*, p. 190

## 1. SAN ISIDRO LABRADOR

### CAPILLA DE SANTA MARINA DE COUCIEIRO. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1822.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la sacristía de la capilla.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** --

**Policromía:** lleva una chaqueta corta azul con decoración sobredorada en los bordes y puños, calzones blancos y botas negras. Los cabellos y barba son marrón oscuro igual que el palo donde se apoya y los bueyes que lleva a su lado. Para el rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general aunque presenta suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa como un labriego con chaqueta y calzón corto, largos cabellos sobre los hombros y barba. Lleva como atributos un carro tirado con bueyes, una azada sobre la que se apoya y algún otro objeto que llevaba en la mano, hoy perdido.

**Análisis estilístico:** la imagen fue realizada en 1822 junto a la de la que fue su mujer, Santa María de la Cabeza<sup>655</sup>. El santo hace una ligera torsión sujetando el arado con la mano izquierda y abriendo la derecha hacia el exterior buscando una composición dinámica subrayada por la pierna izquierda que se exonera. Los pliegues son variados entremezclándose pliegues redondeados, aristados, quebrados pero siempre buscando un naturalismo exacerbado y formas muy blandas y dúctiles. El rostro tiende a una idealización de las formas sin apenas



<sup>655</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 384.

detalles anatómicos excepto la nariz recta y el bigote excesivamente caído, detalles que aportan cierta expresividad.

## 2. SAN ISIDRO LABRADOR

### CAPILLA DE SAN ISIDRO DE OZÓN. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1942.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave de la capilla.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 155 cm.

**Policromía:** lleva camisa y medias blancas, calzones y chaqueta marrones y zapatos negros. Los cabellos y barba son marrón oscuro, el rostro y manos ocre claro y los labios rojos igual que los bueyes que le acompañan.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** se representa vestido de labriego de Castilla con chaqueta corta y calzón. Lleva como atributos arado y bueyes y una pala en la que se apoya.

**Análisis estilístico:** la imagen lleva inscrita la fecha de 1942 en la peana. Se trata de una imagen ecléctica que pretende alcanzar la belleza idealizada mezclando pliegues redondeados con otros que se aristan pero siempre tienden a una suavización y una textura blanda. La disposición de la imagen combina la dispersión de fuerzas mediante la ocupación de la mano derecha del espacio mientras la izquierda se recoge sobre el pecho, recurso ampliamente utilizado a lo largo de la historia. En cuanto al rostro, de formas mórbidas y con carnaciones



oportunamente dispuestas, carece de detalles anatómicos lo que hace que alcance una clara idealización.

## **B. VI. 2. SANTA MARÍA DE LA CABEZA**

La leyenda cuenta que María Toribia, mujer de San Isidro Labrador, soñaba cada noche que la Virgen conseguía cruzar el río Jarama extendiendo su purísimo manto sobre las aguas. Tuvieron un hijo que cayó a un pozo muy profundo. Ella rogó a su marido que lo salvase y, al instante, el agua del pozo subió milagrosamente salvando así al Niño.

Fue santificada con ese nombre a causa de la cabeza de relicario que los labriegos sacaban en peregrinación para lograr que lloviera<sup>656</sup> y además se le adjudican poderes curativos de dolores de cabeza. Se representa vestida como campesina, con toca de casada y puede llevar como atributos un huso de hilar, una linterna, una lámpara de aceite o una antorcha encendida<sup>657</sup>.

En el arciprestazgo de Nemancos hay una imagen de esta santa en la *capilla de san Isidro* que fue realizada el mismo año que la imagen que representa a su esposo, en 1822. Va vestida como campesina castellana y lleva como atributo una cesta que sujeta en la mano izquierda.

<b>SANTA MARÍA DE CABEZA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Capilla de San Isidro de Ozón	1822. Neoclásico	Desconocido

<sup>656</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 4, p. 131.

<sup>657</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos...*, p. 143.

## 1. SANTA MARÍA DE LA CABEZA

### CAPILLA DE SAN ISIDRO LABRADOR. OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1822.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** en la nave de la capilla.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 73,5 cm.

**Policromía:** lleva corpiño blanco y falda rojas con adornos dorados. El manto es azul y rojo.

**Conservación y restauración:** en buen estado general aunque presenta suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa a Santa María de Cabeza con vestimentas de campesina, toca de casada y llevando como atributo una cesta que cuelga de su mano izquierda.

**Análisis estilístico:** la pieza fue realizada en 1822, tal como consta en la documentación<sup>658</sup>. La santa dibuja una ligera y sinuosa línea en su cuerpo mientras sujeta la cesta con la mano izquierda, dejándola caer. La otra la dispone sobre el pecho al igual que la imagen de su marido, San Isidro, de la misma iglesia, lo que hace pensar en un efecto compositivo entre ambas imágenes. Los pliegues son variados entremezclándose pliegues redondeados, aristados y achaflanados pero siempre buscando un naturalismo exacerbado y formas muy blandas y dúctiles. Se copia el recurso del siglo XIX de ceñir fuertemente la ropa en la cintura con el consiguiente abombamiento de la falda que se repetirá además en los bajos de la falda. El rostro tiende a una idealización de las formas sin detalles anatómicos.



<sup>658</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 384.

### **B. VI. 3. SAN MARTÍN DE TOURS**

Nacido en Hungría fue primero soldado durante muchos años etapa en la que, dice Croisset: “*Aún no había recibido el bautismo, y no obstante evitó todos los desórdenes que tan frecuentes son en la profesión de las armas, haciendo una vida religiosa bajo su traje de soldado. Era su virtud sobresaliente, la caridad con los pobres*”<sup>659</sup>. Su leyenda cuenta que, siendo soldado, se encontró con un pobre por la calle que pedía caridad para combatir el frío que tenía. El santo cortó con su espada un trozo de su capa y se lo ofreció. A la noche siguiente soñó con Cristo que alababa su acción. Después fue apóstol de las Galias y obispo de Tours, aunque quiso vivir como monje.

Puede representarse a San Martín bien como soldado -de pie o ecuestre-, bien como obispo y puede llevar como atributos el mendigo al que socorre o una oca silvestre (alusión a las fechas de su festividad)<sup>660</sup>.

En el arciprestazgo de Nemancos hay cinco representaciones de este santo, todas ellas como obispo con las vestimentas habituales: túnica, sobrepelliz, capa y guantes. Lleva como atributos el báculo y la mitra. Estas imágenes están en *San Martín de Touriñán* (primer tercio del siglo XVII) que no lleva capa pero el sobrepelliz le cubre los hombros, del segundo tercio del siglo XVIII en la capilla de *San Isidro Labrador en Ozón* (ha perdido el báculo) y en *San Martín de Carantoña*. Del último tercio del siglo XVIII son las imágenes de *Santiago de Cereixo* y una imagen de la *iglesia parroquial de Ozón*. En esta última hay una segunda imagen ya del siglo XX realizada por Manuel Conde.

---

<sup>659</sup> CROISSET, noviembre, p. 103.

<sup>660</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos...*, p. 193.



SAN MARTÍN DE TOURS		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Martín de Touriñán	Primer tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido
Capilla de San Isidro Labrador de Ozón. Muxía	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santiago de Cereixo	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Martín de Ozón (retablo mayor)	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Manuel Conde

## 1. SAN MARTÍN DE TOURS

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor, en la calle central.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 92 cm.

**Policromía:** lleva túnica, sobrepelliz y mitra blancas con dorados, guantes y zapatos negros y el báculo plateado y dorado. Para el rostro se utilizan ocre y carnaciones.



**Conservación y restauración:** está en buen estado general.

**Iconografía:** se representa a San Martín de Touriñán como obispo, con las vestimentas habituales, y llevando como atributos la mitra y el báculo. Eleva la mano derecha para bendecir con ella.

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen en la que el movimiento aún está contenido apreciándose únicamente cierta dispersión de fuerzas en la disposición del báculo sujeto con la mano izquierda que casi no se despega del cuerpo y la mano derecha que bendice en la misma situación. Los pliegues se aristan y angulan, pero también se mantienen zonas lisas en la caída de la casulla. El rostro estereotipado, redondo no muestra expresividad alguna.

## 2. SAN MARTÍN DE TOURS

### CAPILLA DE SAN ISIDRO DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de capilla.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 72,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica azul, sobrepelliz blanca igual que los guantes y capa roja con interior también azul. La mitra es roja con una orla sobredorada que la recorre por los bordes. Los cabellos son ocre oscuros y el rostro ocre claro con carnaciones.



**Conservación y restauración:** está bastante deteriorada, con múltiples pérdidas de policromía sobre todo en las ropas y también pérdidas matéricas tales como los dedos índice, anular y meñique de mano derecha. Precisa de restauración

**Iconografía:** se representa a San Martín de Touriñán como obispo, vestido con las ropas habituales y llevando como atributos la mitra y, en otro momento, el báculo pues se ha perdido.

**Análisis estilístico:** destacan los pliegues angulosos, en zig-zag, quebrándose y moviéndose en todas direcciones y combinándose con algunas pequeñas zonas lisas (sobre la rodilla derecha que subyace bajo las ampulosas vestimentas). Se trata de una imagen con gran dinamismo y dispersión de fuerzas lograda con la apertura de ambas manos, separándolas del cuerpo, y la exoneración de la pierna izquierda. El rostro muestra algún rasgo individualizador (nariz destacada, boca y ojos pequeños) lo que genera cierta expresividad.

### 3. SAN MARTÍN DE TOURS

#### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE CARANTOÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor de iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** --

**Policromía:** lleva túnica negra igual que los zapatos y guantes, sobrepelliz blanca y capa ocre en el exterior y rosa en el interior. La mitra es ocre y dorada, igual que el báculo. Para el rostro se utilizan ocre claro con carnaciones y los cabellos son marrón oscuro.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** se representa a San Martín de Touriñán como obispo con túnica, sobrepelliz, guantes y capa, ropas habituales para los obispos, y llevando como atributos la mitra y el báculo.

**Análisis estilístico:** lo más destacado de esta pieza es sin duda su intenso dinamismo y movimiento. El santo abre los brazos separándolos del cuerpo al tiempo que exonera la pierna izquierda. Los pliegues acompañan este movimiento pues se desplazan a ambos lados como si un fuerte viento los empujase. Las ropas combinan pliegues aristados, achaflanados y en zig-zag con cortes, por ejemplo en la parte central de la túnica. En cambio el rostro se mantiene bastante inexpresivo a pesar de la nariz y boca pequeños y el mentón ligeramente prominente.



#### 4. SAN MARTÍN DE TOURS

##### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

##### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 80 cm.

**Policromía:** lleva túnica granate, sobrepelliz blanca con una amplia orla inferior también granate y dorada, capa muy decorada con base ocre oscura y decoración vegetal de colores y mitra ocre con dorados. Los guantes son también ocre casi blancos y para el rostro se utilizan ocre con carnaciones.

**Conservación y restauración:** esta bastante deteriorada con pérdidas de policromía, oxidación de algunos tornillos de sujeción por la parte exterior y suciedad generalizada.

**Iconografía:** se representa a San Martín de Touriñán como obispo, con las vestimentas habituales (túnica, sobrepelliz, capa y guantes), y llevando como atributos la mitra y el báculo. La mano derecha gira pues está a punto de bendecir.

**Análisis estilístico:** la dispersión de fuerzas generada por la apertura de los brazos y el gesto de mover la cabeza hacia la derecha están apoyados por el intenso dinamismo de las ropas del santo. Son pliegues acartonados, achaflanados y aristados que además dibujan zig-zags y muestran algún corte en puntos determinados del sobrepelliz. En cambio el manto cae recto con algunos pliegues de aristamientos más suavizados. El rostro presenta algunos rasgos



naturalistas como nariz recta, boca pequeña y arcos ciliares ligeramente destacados lo que genera cierta introspección anímica.

## 5. SAN MARTÍN DE TOURS

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 62 cm.

**Policromía:** lleva túnica negra con una orla sobredorada en la parte inferior, los guantes también negros, sobrepelliz blanca con una amplia orla en tonos azules y capa blanca y sobredorada en el exterior, y roja por la cara interior. La mitra es blanca con motivos decorativos sobredorados y rojos. Para el rostro se utilizan ocre con carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general aunque se observan pérdidas de policromía y suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa a San Martín de Tours como obispo, con las vestimentas habituales, y llevando como atributos la mitra y el báculo. Con la mano derecha está en actitud de bendecir.

**Análisis estilístico:** el gesto de elevar la mano derecha para bendecir elevando exageradamente la mano y el de sujetar el báculo separando el brazo del cuerpo, nos hablan de una clara dispersión de fuerzas. Los pliegues de las ropas son acartonados, achaflanados y aristados mostrando algún corte como el que se sitúa sobre la rodilla izquierda, generado por la exoneración de la pierna. El rostro presenta algunos rasgos naturalistas como la nariz recta, la boca pequeña



y los ojos almendrados ligeramente destacados. Todo ello provoca la sensación de cierta introspección anímica.

## **6. SAN MARTÍN DE TOURS**

### **IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN**

**Autor:** Manuel Conde.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor de la iglesia, ocupando la calle central.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 142 cm.

**Policromía:** lleva túnica negra, sobrepelliz blanca con una orla marrón en la parte inferior, capa amarilla y dorada por el exterior y blanca en la parte interior. La mitra es marrón y dorada. Los cabellos son negros y para el rostro y las manos se utilizan ocre claros y carnaciones.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general aunque se aprecia alguna pérdida de policromía en el sobrepelliz.

**Iconografía:** se representa a San Martín de Touriñán como obispo, con las vestimentas habituales (túnica, sobrepelliz y capa) y lleva como atributos la mitra y el báculo.

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen ecléctica que combina varias soluciones del pasado tales como una concentración de fuerzas neoclásica que se aprecia en la colocación de las manos sobre el pecho, a pesar de sujetar el báculo con la izquierda, y el consiguiente cierre de la capa sobre la túnica y el sobrepelliz. Los pliegues eminentemente verticales son aristados y redondeados y buscan sobre todo las formas naturalistas que incluso se adaptan ligeramente al



cuerpo. Los paños ampulosos tienden a curvarse en la parte inferior de las túnicas o hábitos. El rostro de facciones pesadas<sup>661</sup>, rasgos idealizados sin detalles anatómicos busca las carnaciones mórbidas para lograr una belleza que roza lo “kistch”.

---

<sup>661</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *El arte del finisterre gallego*, ...p. 130.



#### **B. VI. 4. SAN PEDRO DE MEZONZO**

Pedro Martínez Exioniz nació en Curtis en el siglo X y fue presbítero del monasterio de Santa María de Mezonzo, abad del monasterio de Samos y acabó en el monasterio santiagués de Antealtares. Cuando entra Almanzor en Santiago permanece rezando perdonándole la vida al moro y, con su marcha, reconstruye la ciudad. Considerado tradicionalmente el autor de *Salve Regina*, oración a la Virgen muy popular en todo Occidente<sup>662</sup>. Se representa vestido de obispo con báculo y mitra.

En Nemancos hay una sola representación de este santo en la *capilla de Nuestra Señora del Monte en Camariñas* en la que se representa como un obispo, vestido con túnica y sobrepelliz. Lleva como atributos la mitra y el báculo

SAN PEDRO DE MEZONZO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

---

<sup>662</sup> FERRO RUIBAL, X. y otros: *Diccionario dos nomes galegos...*, p. 426-427.

## 1. SAN PEDRO DE MEZONZO

### CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE. CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la nave principal de capilla.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 86,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica negra, sobrepelliz blanca por el exterior y verde en el interior, báculo marrón y plateado y mitra blanca y dorada. Los cabellos y la barba son marrón oscuro y para el rostro y las manos se utilizan ocre y carnaciones.

**Conservación y restauración:** la pieza presenta varias fendas transversales sobre los ropajes del Santo así como importante acumulación de suciedad superficial y ennegrecimiento, provocado por el humo de las velas.

**Iconografía:** se trata de la representación del santo gallego con vestimentas obispales, elevando la mirada al cielo y bendiciendo con la mano derecha.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra una ligera dispersión de fuerzas, que retoma del pasado, elevando la cabeza y abriendo apenas las manos en gesto de oración. Los paños de la casulla son prácticamente lisos con apenas dos incisiones muy suavizadas a modo de pliegues ondulantes. En cambio la túnica alterna pliegues achaflanados con otros redondeados que caen en haces desde la cintura. El rostro idealizado carece de detalles anatómicos.



## **B. VI. 5. ROQUE DE MONTPELLIER**

Nace “en la provincia de Languedoc en la villa de Montpellier de padres ilustres y ricos y señores de aquel pueblo”<sup>663</sup>. Según Ribadeneyra “dícese que cuando nació salió del vientre de su madre señalando con una cruz colorada”<sup>664</sup>. Entregó todas sus pertenencias a los pobres y peregrinó. El episodio más conocido de su vida es el que hace referencia a su poder taumatúrgico que Ribadeneyra recoge así: “Siguiendo el camino hacia Roma llegó al lugar de Acquavendente donde había muchos que estaban heridos de pestilencia. Fue al hospital y se juntó con el administrador que se llamaba Vicencio comenzó a servir a los pobres y hacer la señal de la cruz sobre los apestados y con esto todos quedaron Sanados. Lo mismo le sucedió en Roma, Plasencia y otras ciudades de Italia donde con sudoración y con la señal de la cruz sanó a muchos de la pestilencia que estaban al borde de la muerte. (...)”<sup>665</sup>.

Aquejado por la peste se retiró para morir, pero Dios le envió a un ángel con ungüentos para curarlo y un perro que llevaba pan en la boca para alimentarlo. Ribadeneyra lo recogió así: “fue herido de pestilencia y, entendiendo que llegaba al fin de su peregrinación, se armó con los Santos sacramentos de la Iglesia y se aparejó para morir (...)”<sup>666</sup>.

Muere hacia 1327 y “antes de dar su espíritu al Señor se lo suplicó afectuosamente que todos los que fuesen tocados de aquel contagio y le invocasen y tomasen por intercesor, fuesen librados y alcanzasen perfecta salud (...). Y después de muerto se halló junto a su cuerpo una tabla en que estaban escritas estas palabras: ““Los que fueren heridos de pestilencia y imploren el favor de Roque, alcanzarán la salud””<sup>667</sup>.

---

<sup>663</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos Sanctorum...*, vol. 7, pp. 389-393

<sup>664</sup> IBIDEM, p. 389.

<sup>665</sup> IBIDEM, p. 390.

<sup>666</sup> IBIDEM, p. 390-391.

<sup>667</sup> IBIDEM, p. 391.

Se representa vestido de peregrino noble (*sarrocchino*) con túnica, capa, esclavina, bordón, cantimplora y zurrón. Señala con la mano el bubón pestilente y, generalmente, lleva un ángel que lo cura y un perro a sus pies (*gozque*). Puede llevar como atributos dos llaves cruzadas en el sombrero (peregrino a Roma), una palma (peregrino en Jerusalén) y dos vieiras en la esclavina (peregrino a Santiago).

La difusión de este santo en Galicia se intensifica después de la peste de 1517 sustituyendo a San Sebastián como abogado contra esta enfermedad. En Nemancos tan sólo 6 parroquias carecen de una imagen de esta advocación: Divino Salvador de *Camelle*, San Félix de *Caberta*, San Pedro de *Leis*, Santuario de *A Barca*, San Cristóbal de *Carnés* y Santa María de *la O*. En contraste, la parroquia de San Julián de *Moraime* cuenta nada menos que con 4 imágenes de esta advocación.

Para establecer los diferentes tipos iconográficos de San Roque en Nemancos, partimos del estudio de López Vázquez<sup>668</sup> que establece una clasificación tipológica de esta advocación en Galicia.

La representación de San Roque como romero noble, vestido únicamente con manto y túnica, sombrero de ala ancha, bordón y que muestra la úlcera en la pierna derecha es la que se sigue en la iglesia de *San Julián de Moraime* (segunda mitad del siglo XVII) con la presencia del niño que toca la buba y que desaparecerá a partir de esta fecha como sucede en la imagen de *San Bartolomé de Arou* del segundo tercio del siglo XVIII. Se observa la variante de que en el sombrero lleva las llaves, símbolo de peregrinación a Roma. Éste es el modelo de Cornellies de Holanda en la *iglesia de Santiago de Betanzos*.

El segundo modelo sería el de San Roque como peregrino vestido con túnica que levanta con la mano para mostrar la úlcera, manto con esclavina, sombrero de ala ancha y bordón en la mano. Puede llevar además como atributos el perro y el ángel con los ungüentos. Éste sería el modelo que deriva, en cuanto a disposición en el espacio con intención de comenzar a caminar y a la

---

<sup>668</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, X.M.: “A expresión artística da devoción” en *Galicia Terra Única. Galicia Renace*, Catálogo de exposición Galicia, Terra Única, Santiago, 1997, p. 285-288.

colocación del manto, del Santiago peregrino de Pedro del Valle (1694) para la Puerta del Perdón de *la Catedral de Santiago*. Siguen este modelo la imagen de la *Capilla de San Roque de Moraime* (segunda mitad del siglo XVII) con la túnica muy corta y el ángel que toca la buba con la mano y dos imágenes de la parroquial de *San Julián de Moraime* del siglo XVIII: una de la iglesia con todas las vestimentas de peregrino, pero sin bordón, posiblemente perdido. La otra imagen del tanatorio del cementerio, carece de manto, pero lleva perro y la curiosidad de que el bordón, posiblemente añadido posteriormente, se cruza en diagonal por delante del santo.

Hay dos variantes de esta tipología que se aprecian al avanzar el segundo tercio del siglo XVIII. Una es el hecho de llevar la túnica abotonada para facilitar el gesto de mostrar la úlcera, tal como aparecía ya en *el coro catedralicio de Santiago* y que se repite más evidentemente en *San Martín de Olveira* (circa 1730). En Nemancos hay tres ejemplos de esta variante en *San Tirso de Buiturón* (segunda mitad del siglo XVIII), donde la imagen lleva como atributos el bordón (fragmentado en la actualidad) y el hecho de señalar la úlcera. Las otras imágenes de *Santiago de Coucieiro* (segundo tercio del siglo XVIII) y *Santiago de Cereixo* (primer tercio del siglo XIX) muestran al santo levantando la túnica abotonada y llevan como atributos bordón, ángel y perro.

La otra novedad es la disposición del manto flanqueando los costados de la imagen, sin voltearse, tal como sucede en las imágenes derivadas de Silveira, por ejemplo el San José. En el arciprestazgo de Nemancos se representa en las imágenes de las iglesias parroquiales de *Camariñas*, *Frixe* y *Villastose*, todas del segundo tercio del siglo XVIII, en las que el santo viste túnica, el manto tal como queda dicho, y esclavina que, en alguna imagen, comienza a simplificarse. También llevan el bordón, el ángel cos ungüentos y el perro con pan en la boca. Ya en el último tercio del siglo XIX el modelo degenera aunque mantiene la disposición del manto en la imagen de *Santa María de Morquintán*.

El modelo instaurado por José Gambino a principios de la segunda mitad del siglo XVIII, y seguido después por su discípulo José Ferreiro, va a marcar otra

de las pautas de representación de San Roque de Montpellier. Es la imagen de *Santa Columba de Cordeiro* en Valga, que debió ser idéntico al de Ánimas de Santiago<sup>669</sup>. En él, el santo deja la pierna llagada exonerada dibujando así un giro helicoidal. Con una mano recoge la túnica sin abotonar, dejando ver el forro, para mostrar la úlcera, y con la otra sujeta el bordón. En Nemancos hay varias imágenes que se aproximan a este modelo. La de *San Juan de Bardullas* del tercer cuarto del siglo XVIII, mantiene la túnica abotonada y deja la pierna exonerada sin lograr aún el efecto helicoidal. En *San Martín de Carantoña* y *San Martín de Touriñán* (primer tercio del siglo XIX), el modelo se repite con la variante de disposición del manto relacionada con el realizado por Juan Pernas Gambino, discípulo de Ferreiro, en la *Colegiata de Iria Flavia*. En la imágenes de *Ponte do Porto* (segundo tercio del siglo XIX) y *Nemiña* (1873 - 1874) la fórmula se degenera. Finaliza la relación de piezas derivadas del círculo Gambino-Ferreiro el San Roque de *Santa María de Xaviña* del último tercio del siglo XIX, relacionada con Rodeiro, con la misma disposición que Gambino, pero el maestro vuela el manto por encima del antebrazo de la mano que sostiene el bordón, tal como se hacía a finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Por último la mezcla de recetas da pie a diversos modelos eclécticos. En la imagen de *Arou* el santo pierde el manto y el ángel con los ungüentos lo mismo que en *Moraime*. Finalmente las imágenes de *Ozón* y *Muxía* degeneran los modelos y se pierden poco a poco los diversos atributos.

SAN ROQUE DE MONTPELLIER		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Capilla de San Roque. San Julián de Moraime	Segunda mitad del siglo XVII. Barroco	Desconocido
San Bartolomé de Arou	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido

<sup>669</sup> LÓPEZ CALDERÓN, M.: “José Gambino. 1719-1775”, *Artistas Galegos. Siglos XVIII y XIX*, Vigo, 2004, p. 123.

San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Julián de Moraime (Tanatorio cementerio)	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Tirso de Buiturón	Segunda mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santiago de Coucieiro	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santiago de Cereixo	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santa Leocadia de Frixe	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santa María de Morquintán	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Juan de Bardullas	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Desconocido
San Martín de Carantoña	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Martín de Touriñán	1868. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Cristóbal de Nemiña	1873 - 1874. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Xaviña	Último tercio siglo XIX. Ecléctico	Círculo de Rodeiro
San Bartolomé de Arou	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Magariños
San Martín de Ozón	Primer tercio del siglo XX, circa 1977. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Muxía	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Carballido

## 1. SAN ROQUE DE MONTPELLIER

### CAPILLA DE SAN ROQUE. MORAIME. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XVII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la capilla de San Roque perteneciente a la parroquia de Moraime.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 100 cm.

**Policromía:** lleva túnica azul, manto rojo por dentro y negro por fuera igual que las botas, sombrero y esclavina. El niño viste túnica del mismo color que el santo y los cabellos de ambos son marrón oscuro. Está repintada.

**Iconografía:** se representa como romero noble vestido con manto y túnica, esclavina, sombrero de ala ancha, bordón y que muestra la úlcera en la pierna derecha ante la mirada atenta del niño que le toca la buba. El niño en esta actitud desaparecerá a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

**Análisis estilístico:** el santo comienza a caminar adelantando la pierna derecha mientras muestra su herida. Aún así es una imagen bastante estática y frontal con pliegues acartonados, profundos y pictóricos aunque sea difícil la lectura de





los mismos a causa del repinte sufrido por la pieza. El Niño por su parte hace ademán de arrodillarse generando un conjunto de pliegues aristados en su túnica que acompañan al dinamismo de la acción. Los rostros de ambos son estereotipados y redondos sin expresividad.

## **2. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

### **IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ DE AROU**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la capilla mayor de iglesia. Habida cuenta de que la parroquia de Camelle y su anexo Arou, son de reciente creación, la imagen tiene que proceder de otra iglesia que desconocemos.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 89 cm.

**Policromía:** la túnica está policromada con azules y dorados para el cinturón y los puños, el manto con rojos también con dorados en una orla que recorre todo el manto. Las botas y el sombrero están policromados con negro y dorados, los cabellos del santo, barba y bigote así como el perro que le acompaña y el bordón en el que se apoya, se pintan con ocre oscuros. Finalmente, para el rostro, manos y pernas se utilizan ocre suaves y carnaciones.

**Conservación y restauración:** se observan diversas pérdidas matéricas sobre la bota de la pierna derecha y en el muslo y pequeñas pérdidas de policromía en la túnica y en el manto.



Iconografía: sigue el tipo iconográfico del romero noble que en Galicia fue representado posiblemente por vez primera por Cornielles de Holanda<sup>670</sup>. El santo va ataviado únicamente con manto y túnica, lleva sombrero de ala ancha - con las llaves que simbolizan la peregrinación a Roma- y bordón, y presenta una úlcera en la pierna derecha. Ha perdido el niño que señalaba la buba.

**Análisis estilístico:** la imagen llegó a la iglesia entre los años 1930 y 1958 a juzgar por los inventarios<sup>671</sup>. Exonera la pierna izquierda mientras avanza la pierna derecha mostrando cierta intención de avance. Con la mano derecha sujeta la túnica levantándola para dejar ver la úlcera en el muslo; la mano izquierda se separa ligeramente del cuerpo sosteniendo un bordón poco desarrollado y sin calabaza, que se estrecha en la parte superior. El santo lleva como vestimenta una túnica noble con puños adornados con una orla que se vuelve sobre sí misma y amplio cinturón. En la manga vemos pliegues achaflanados y en la falda de la túnica un arremolinamiento sobre la pierna derecha de pliegues muy pesados. Un manto cae sobre la túnica simétricamente a ambos lados de su cuerpo, sujeto con un broche sobre el pecho. En la caída dibuja un pliegue tubular suave muy naturalista a la izquierda. Cubre la cabeza un sombrero de ala ancha, aún no muy desarrollada, con las llaves. En el rostro se superpone un bigote a la barba corta y tupida. Es un hombre joven, con cabellos largos en los que se realizan toscas incisiones a modo de rizos y sobre la barba tupida y corta se superpone un pequeño bigote.

### 3. SAN ROQUE DE MONTPELLIER IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

---

<sup>670</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, X.M.: "A expresión artística de devoción"..., p. 286.

<sup>671</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 80.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la sacristía de la iglesia, en una peana cubierta.

### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 26 cm.



**Policromía:** se aprecia un repinte reciente muy espeso. La túnica se policroma con azul, el manto de rojo por la parte exterior y rosa por la parte interior. La esclavina negra con sobredorados en los extremos y en las conchas de peregrino, lo mismo que el sombrero. Para rostro, manos y piernas se utilizan carnaciones y ocre suaves y, para cabello y barba, ocre oscuros.

**Conservación y restauración:** está en buen estado aunque presenta faltas matéricas en el sombrero y le

falta el bordón.

**Iconografía:** sigue el modelo de peregrino en relación con la imagen de Santiago Apóstol de Pedro del Valle (1694). Lleva como vestimenta túnica cerrada y lisa, manto y, sobre él, esclavina. En ésta y en el sombrero de ala ancha lleva dos conchas símbolo de peregrinación a Santiago. Posiblemente llevase un bordón en la mano izquierda, hoy perdido. No lleva en esta ocasión dos de sus atributos: ángel con ungüentos y perro con un pan en la boca.

**Análisis estilístico:** el santo está en actitud de iniciar un movimiento de avance con la pierna derecha al tiempo que, con la mano del mismo lado levanta la túnica dejando ver la úlcera en el muslo. Mientras, la pierna izquierda se retrasa y la mano izquierda debía apoyarse en un bordón, hoy desaparecido.

Las vestimentas que lleva el santo son las propias de un peregrino a pie: túnica que se ciñe a la cintura pero en este caso sin cinturón, manto que cubre el antebrazo derecho mientras que se retira detrás del izquierdo y, sobre él, una esclavina poco desarrollada aunque sobre la que se disponen dos conchas.

Completa la imagen el sombrero de ala ancha incipiente con concha en la parte frontal.

La falda de la túnica tiene cierta forma acampanada a partir de la cintura y cae dibujando pliegues paralelos entre sí y redondeadas hasta llegar a la orla inferior donde se achaflan. Lo mismo sucede en el extremo inferior izquierdo del reverso del manto. En el tratamiento del cabello se quieren resaltar los rizos del cabello largo del santo que se organizan en tres grandes bucles poco orgánicos; la barba cubre la parte inferior del rostro, pero es muy poco naturalista, lo mismo que el bigote que aparece superpuesto a aquella.

#### **4. SAN ROQUE DE MONTPELLIER IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en una sala utilizada para tanatorio del nuevo cementerio de la parroquia.

##### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 103 cm.

**Policromía:** aparece densamente repintada con azul para la túnica, negro y dorado para la túnica, botas y sombrero, ocre oscuro para cabellos, barba y bigote y claros con carnaduras para el rostro. El perro se policroma con blanco y ocre.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** se trata de una simplificación del modelo de peregrino relacionado con el modelo establecido por Pedro del Valle para la Catedral de Santiago (1694). Debería llevar túnica, manto y esclavina pero aquí se suprime el manto.



Aparece en este caso también el perro apoyado en los cuartos traseros y elevándose hacia el santo aunque y no está el ángel con los ungüentos.

**Análisis estilístico:** a pesar de su estatismo y hieratismo, la imagen muestra cierta intención de movimiento avanzando la pierna derecha y exonerando la izquierda. Las manos se separan del cuerpo: la izquierda sostiene un bordón totalmente desproporcionado por su desmesurado tamaño y la derecha desplaza la túnica para dejar ver la úlcera, señalándola con el dedo.

A pesar del repinte que sufrió la pieza apreciamos pliegues más o menos profundas y aristadas en la parte izquierda de la túnica y de la esclavina, y de menor profundidad, suaves y más redondeadas en las mangas. El sombrero imita a los sombreros de ala ancha aunque ésta no adopte la forma definitiva abierta y curvada ligeramente hacia atrás y, del mismo modo, no lleva decoración ni de las llaves ni de la concha de peregrino.

En cuanto al tratamiento del rostro trata de ser naturalista con bigote superpuesto a la barba y esté unida al cabello. Los ojos almendrados pero con evidente desproporción lo que evidencia la factura popular de la pieza.

## 5. SAN ROQUE DE MONTPELLIER IGLESIA DE SAN TIRSO DE BUITURÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el muro norte de nave principal de iglesia.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 68,5 cm.

**Policromía:** la pieza sufrió un denso repinte lo que



ocasionó que el rostro quedara tapado por completo, de modo que es imposible analizar su tratamiento anatómico.

Conservación y restauración: está en aparente buen estado aunque hay que destacar un denso repinte que lo oculta todo.

Iconografía: la imagen representa a San Roque como peregrino con túnica, esclavina, manto y sombrero de ala ancha. Lleva en la mano los restos de un bordón y señala con la otra la úlcera de perna. Presenta la peculiaridad de llevar la túnica abotonada, variante que aparece en el segundo tercio del siglo XVIII.

**Análisis estilístico:** la imagen presenta una intención de movimiento en avance ya que exonera la pierna izquierda y adelanta la derecha, enfatizándose este gesto con avance en la misma dirección del brazo derecho que se separa del cuerpo en una clara dispersión de fuerzas para sostener lo que sería un bordón, hoy un trozo de palo entre sus dedos. La mano derecha, por contra, se pega al cuerpo y señala con el dedo índice la úlcera del muslo derecho que podemos ver, ya que la túnica aparece abierta. Los pliegues de ésta son aristadas y acartonadas, caen en paralelo unas y otras y alternan con pliegues metálicos sobre la abertura de la túnica y también en los extremos del manto. Éste cae recto en el lado izquierdo sobre el brazo mientras en el lado derecho se voltea sobre el hombro quedando el paño colgante aristado y con pliegues duros y acartonados.

La esclavina se dispone sobre el manto sujeto con un único botón y sin ornamentación alguna salvo una cruz blanca pintada sobre él, probablemente con posterioridad. La superficie lisa está decorada con una orla dorada por el borde. El sombrero de ala ancha tampoco lleva decoración: ni las clásicas conchas ni las llaves.

## **6. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el segundo cuerpo del retablo mayor, en la calle de la epístola.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** parecer ser a original. A túnica está pintada de azul claro llevando en los extremos de las mangas un reborde dorado, las botas, a esclavina y el sombrero de negro y el manto de rojo en el exterior y rosa en el interior. En el rostro a barba, cabello y bigote se pintan de marrón oscuro utilizándose carnaciones y ocre



claros para rostro, manos y pernas. Por otra banda, no lleva una túnica blanca y el perro es de cor blanca con manchas marrones.

**Conservación y restauración:** en bastante buen estado. Tan solo acusa una importante suciedad superficial.

**Iconografía:** la pieza representa al santo como peregrino siguiendo el modelo iconográfico con la túnica abotonada, manto, esclavina y sombrero con conchas. Como atributos lleva bordón con calabaza, un ángel que seguramente llevaría un bote con ungüentos, hoy perdido, pero que ni toca ni señala la buba y un perro con un pan en la boca.

**Análisis estilístico:** aunque el retablo está datado circa 1722<sup>672</sup>, la imagen es posterior. Sigue un modelo que está entre el establecido por Gambino y el de su discípulo José Ferreiro. Avanza la pierna derecha dejando la izquierda exonerada logrando así una sensación de movimiento así como la inserción de la pieza en el espacio que se apoya en la extensión del brazo izquierdo con que sujeta el bordón. El santo señala con la mano derecha la úlcera levantando la túnica, ya

---

<sup>672</sup> Véase el *Retablo Mayor de la iglesia de San Pedro de Coucieiro*. Thomas de Villarino, p. 139.

no abriéndola, tal como establece el maestro Gambino, a pesar de que la túnica lleva botones en la parte superior. El manto se dispone sobre los hombros y se va a enrollar en el brazo derecho mientras se voltea sobre el izquierdo, aspecto éste que sigue el modelo de Ferreiro.

Los pliegues de la túnica son aún bastante redondeados y en algunas zonas se sustituyen por leves incisiones en la madera. El manto cae liso pero ondulante sin aristamientos. En canto a la esclavina es muy poco orgánica aunque mantiene el movimiento de las puntas que se vuelven sobre sí mismas, también característico este aspecto de las obras de Gambino.

En cuanto al rostro mantiene un punto de vista frontal con cierta inclinación de cabeza queriendo imitar tal vez ese ritmo sinuoso de las imágenes de Gambino aunque no lo logre ya que la inclinación se hace erróneamente hacia el mismo lado de la pierna que se adelanta. El tratamiento del rostro es naturalista con barba corta, cabello con melena corta, ojos excesivamente pequeños y un tratamiento muy poco orgánico de los cabellos.

## **7. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

### **IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la sacristía de iglesia y se desconoce su procedencia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 70,5 cm.

**Policromía:** la túnica se pinta de color verde, el manto de rojo y la esclavina, sombrero, zurrón y botas de negro. Para el rostro, las manos y la pierna se utilizan ocre claro y





carnaciones. El ángel lleva la túnica policromada en ocre, cabello amarillo y alas doradas.

Iconografía: la imagen representa a San Roque como peregrino llevando la túnica abotonada delante para facilitar el gesto de mostrar la úlcera tal como se hacía desde el segundo tercio del siglo XVIII. Lleva también esclavina, manto, sombrero, zurrón y bordón en la mano. Además le acompañan como atributos un ángel con ungüentos y un perro.

**Análisis estilístico:** la imagen se dispone apoyada en una roca, adelanta la pierna derecha y deja ligeramente retrasada la izquierda copiando así el esquema barroco. La mano izquierda se separa del cuerpo por debajo del hombro para sujetar el bordón. La túnica se abre y se levanta con la mano derecha al tiempo que señala la úlcera. Los pliegues caen verticalmente pero divergen unos de otros y se utilizan diagonales que generan un sereno movimiento en las telas aunque con una composición equilibrada. Son pliegues suaves y blandos que no dejan traslucir la anatomía y que conviven con ciertas zonas donde permanecen achaflanadas como en el extremo izquierdo de la túnica. Una organización similar es la que aparece en las vestimentas del ángel que porta los ungüentos aunque en éste el borde inferior se ondula produciendo una mayor sensación de movimiento.

El manto se dispone a continuación de la túnica volteándose sobre el brazo derecho donde se arremolina generando efectos de claroscuro y cayendo recto y liso tras el brazo izquierdo. Sobre él se coloca la esclavina estática, sin volumen, que reposa suavemente sobre el manto, sujeta en un único botón y que lleva las clásicas conchas de vieira situadas más arriba del pecho, casi sobre los hombros. En el rostro apreciamos una mirada melancólica pero serena configurada por los arcos ciliares ligeramente elevados, nariz proporcionada, boca con pequeños labios y barba y cabellos de aspecto muy plástico al ser trabajados mechón a mechón.

## 8. SAN ROQUE DE MONTPELLIER

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la capilla mayor en el lado de la epístola, insertada en una hornacina en el propio muro de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 40 cm.

**Policromía:** la túnica aparece policromada con motivos vegetales dorados sobre fondo gris claro. El manto es rojo así como la túnica del ángel que además es sobredorada; se utiliza el negro para el sombrero, esclavina y botas. Los rostros, manos y piernas se policroman con ocre y carnaduras.

**Iconografía:** la imagen lleva vestimentas de peregrino con el manto y esclavina completándose con sombrero de ala ancha, zurrón y bordón. Acompañan al santo el ángel con ungüentos y el perro con un pan en la boca. La imagen sigue el modelo iconográfico del San Roque peregrino con la variante de llevar el manto flanqueando los costados de la imagen, cayendo perpendicularmente.

**Análisis estilístico:** aunque la imagen no está documentada, pero sabemos que una imagen preexistente de esta iconografía fue mandada enterrar por el visitador en el año 1779. La que nos ocupa, pudo ser la sustituta.<sup>673</sup>

La imagen trata de crear una sensación de iniciar un movimiento de avance doblando la pierna izquierda y levantando el pie del suelo mientras apoya el resto del peso del cuerpo en el bordón que sujeta con la mano derecha que se



<sup>673</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p.32

separa ligeramente del cuerpo, abriendo una línea de dispersión y rompiendo el espacio, aunque el punto de vista es frontal.

El santo levanta una corta túnica dejando ver el calzón e, inmediatamente después, la úlcera que señala con dedo índice. Al mismo tiempo el ángel con los ungüentos para curar al santo señala con la mano izquierda la misma herida, haciendo hincapié así en la dolencia. Este elemento es característico de este momento del siglo XVIII.

El tratamiento de los pliegues de la túnica es muy plástico presentando paños redondeados (el mismo que en las botas o en las mangas de la túnica), volumétricos y arremolinados, con cortes en diagonal que dirigen los ropajes en varias direcciones: esto va a generar una fuerte sensación de movimiento y volumen. Otros pliegues se aristan generando un juego de claroscuro tan característico de la época barroca, en las telas que sujeta con la mano derecha. En este lugar se establece un punto de interés en la pieza.

El manto cae dibujando pliegues verticales aristados y blandos, ondulantes para hacer hincapié en el movimiento del mismo. La esclavina que reposa sobre aquél es poco orgánica aunque abre los extremos volviéndolos sobre sí mismos rompiendo así el estatismo de la misma.

Por otra parte, el sombrero de ala ancha aparece poco desenrollado y con un motivo decorativo de las llaves que identifican a la imagen con un peregrino en Roma, el que completa, junto a las vieiras de esclavina, la visión del santo como peregrino en los dos lugares Santos: Roma y Santiago.

El rostro, de gesto muy serio, no transmite ninguna sensación a pesar del tratamiento lumínico del cabello y barba y de la nariz y boca individualizados así como de las carnaciones naturalistas. Cabe destacar que la barba está mitad tallada, mitad policromada.

## 9. SAN ROQUE DE MONTPELLIER

### IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la nave de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 73 cm.

**Policromía:** la túnica está pintada de verde, el manto de rojo por fuera y rosado por dentro. La esclavina, sombrero y botas son negras y llevan decoración dorada o azulada, respectivamente. La túnica del ángel es verde-azulada y, finalmente, para los rostros, manos y pierna se utilizan ocre, marrones y carnaduras.

**Iconografía:** trata de imitar algunos rasgos de los modelos de Gambino y Ferreiro en cuanto a la disposición en el espacio de la imagen. Lleva vestimentas de peregrino con la particularidad de que el manto flanquea los costados de la imagen, cayendo perpendicularmente. También lleva esclavina con conchas de vieira, sombrero de ala ancha también con concha y bordón. Va acompañado por un ángel con los ungüentos y un perro con un pan en la boca y muestra la buba.

**Análisis estilístico:** la imagen trata de imitar la disposición en el espacio de las imágenes de Gambino y Ferreiro sin lograrlo ya que adelanta la pierna derecha y gira la cabeza hacia el mismo lugar; con la mano izquierda sujeta el bordón de peregrino separando el brazo del cuerpo y buscando así una diagonal, mientras con la derecha levanta la túnica para señalar la úlcera. De este modo, la imagen muestra distintos puntos de interés y una multiplicación de planos.

Los pliegues aristados con profundidad dibujan característicos zig-zag que divergen unos de otros en la parte superior de la túnica mientras, a partir de la cintura, descienden manteniendo el aristamiento pero convergiendo y



divergiendo alternativamente generando así, en todo el conjunto, gran volumen y movimiento. La esclavina se simplifica y reduce, repitiendo el efecto de doblar las puntas sobre sí mismas y lleva las decorativas vieiras.

Por su parte, el manto cae recto a ambos lados del cuerpo, simétricamente confrontando pliegues redondeados en la izquierda y pliegues aristados en la derecha. El efecto de que la anatomía subyace bajo las ropas es perceptible en el ángel que acompaña al santo que dobla la pierna derecha para simular cierto movimiento de aproximación a San Roque.

En el rostro apreciamos un buen tratamiento pictórico del cabello y barba y cierta carga psicológica en la expresión del mismo.

## **10. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

### **IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen de Fátima, en su calle de la epístola.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 72 cm.



**Policromía:** la pieza acusa un denso repinte reciente. La túnica está policromada de azul mientras el manto y la túnica del ángel son rojos. La esclavina es de un color indeterminado entre negro y marrón mientras sombrero y botas están pintados de negro. Para los rostros, manos y pierna se utilizan ocre y marrones.

**Iconografía:** el santo se representa como peregrino con túnica y manto que cae flanqueando los costados por encima de los hombros pero sin voltearse, y una esclavina muy simplificada y sin conchas. Lleva sombrero de ala ancha que sí las

conserva y debía llevar bordón hoy perdido. También se debió perder el perro con un pan en la boca aunque sí conserva el ángel con los ungüentos.

**Análisis estilístico:** no tenemos referencias de esta pieza en los fondos del Archivo Histórico Diocesano consultados y carecemos de fondo documental parroquial para esta iglesia.

Esta pieza es prácticamente igual a la que ya estudiamos en la iglesia de Frixe: la misma disposición en el espacio y la multiplicación de los planos aunque con la diferencia de que, en ésta, la posición de la mano izquierda que sujeta el bordón es más exagerada y gira más sobre sí misma.

Los pliegues deben ser igualmente aristados con profundidad aunque resulta difícil establecer el grado de incisión realizada a causa del espeso repinte de la imagen sucediendo el mismo caso en el ángel atributo.

Los pliegues en zig-zag, las divergencias y convergencias de los pliegues y el movimiento, se repiten aquí. Sin embargo, en cuanto a la esclavina, aquí va casi a desaparecer ya que aparece desabotonada y, por tanto, separadas sus partes entre sí, y carece de las características conchas de vieira.

Por su parte, el manto cae recto a ambos lados del cuerpo, simétricamente siendo, en este caso, un manto más amplio con pliegues acartonados y achaflanados que se intuyen bajo la espesa capa de pintura. El efecto que la anatomía subyace bajo las ropas es perceptible, como en la pieza de Frixe, en el ángel que acompaña al santo que dobla la pierna derecha para simular cierto movimiento de aproximación a San Roque.

En el rostro apreciamos un buen tratamiento pictórico de cabello y barba y cierta carga psicológica en la expresión del mismo.

## **11. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MORQUINTIÁN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la sacristía de la iglesia.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 63 cm.

**Policromía:** acusa un abundante repinte. La túnica es verde en su parte interior (al igual que la túnica del ángel) y marrón oscura por el exterior. El manto también tiene una doble policromía: en la parte exterior marrón y para la interna se utiliza un rojo rosado. Para el sombrero, esclavina y botas se emplea negro mientras los rostros, manos y piernas se policroman con ocre y carnaduras.

**Iconografía:** se representa al santo vestido de peregrino con túnica, esclavina y manto; lleva sombrero y bordón y va acompañado de sus atributos



habituales: ángel con ungüentos y perro con pan en la boca. Sigue el modelo de las imágenes de San Roque en las que el manto cae en paralelo por detrás del cuerpo cubriendo únicamente los hombros de la pieza.

**Análisis estilístico:** la pieza es una imagen popular con grandes deficiencias técnicas que copia fórmulas del barroco ya degradadas tales como la disposición en el espacio adelantando una pierna y, en vez de dejar la otra exonerada y oculta bajo los ropajes, aparece prácticamente visible detrás de aquélla. El muestrario de pliegues que se utilizan van desde los típicos zig-zags tan empleados en el segundo tercio del siglo XVIII hasta una simulación de pliegues aristados en la túnica que ahora son casi cilíndricos alternando partes cóncavas con convexas. Son pliegues dúctiles y suaves en su mayor parte.

La esclavina se minimiza hasta el punto de pasar a ser una tela minúscula alrededor del cuello, sin volumen, con gesto de voltear las puntas sobre sí mismas pero sin decoración de conchas de vieira. Finalmente, en el rostro se

copian también fórmulas del pasado: la barba se divide en dos partes y el cabello está trabajado a grandes mechones.

## 12. SAN ROQUE DE MONTPELLIER IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** tercer cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco-neoclasicismo.

**Localización y procedencia:** en la nave principal de la iglesia, en la calle de la epístola.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 83,5 cm.

**Policromía:** la túnica del santo y del ángel están pintadas de azul. Para el manto se utiliza rojo, para la esclavina negro y dorados lo mismo que para las botas. El rostro, manos y piernas se policroman con ocre y carnaduras.

**Iconografía:** va vestido como peregrino con túnica, esclavina y manto, sombrero de ala ancha, zurrón, bordón y lleva además los atributos acompañantes del ángel con ungüentos y el perro con pan en la boca. La imagen parte del modelo de Gambino que no logra el giro helicoidal de sus imágenes.

**Análisis estilístico:** la imagen adelanta ligeramente la pierna izquierda tratando de establecer la impresión de estar en movimiento, aunque no muy bien lograda, ya que la pierna derecha apenas aparece exonerada. El brazo izquierdo se aleja del cuerpo abriendo una línea de dispersión, para sujetar el bordón que se abre hacia afuera. Observamos por tanto una multiplicación de los planos en la imagen. Seguido del modelo de Gambino, el escultor pretende buscar ese movimiento en “s” de las obras del maestro inclinando la cabeza ligeramente





hacia la derecha tratando de oponerse al movimiento de la pierna contraria, pero no lo logra.

En cuanto a las vestimentas, la túnica aparece abotonada y se abre a la altura de la úlcera que el santo señala con su mano derecha, efecto que Gambino no va utilizar ya que prefiere levantar la túnica lisa con la mano. Los pliegues aparecen suavizados en su tratamiento sin aristamientos. Hemos de observar el manto que se voltea sobre ambos brazos: por debajo del derecho y volando tímidamente sobre el izquierdo, tal como vemos en el modelo de Ferreiro. El tratamiento de los pliegues del manto es sensiblemente diferente al de la túnica. Aquí sí aparecen incisiones de mayor o menor profundidad que enfatizan el movimiento de los codos al doblarse sobre el brazo izquierdo donde el manto se arremolina ondulándose el borde inferior del mismo. Este mismo tratamiento se observa en la túnica del ángel en el que, además, vemos un pliegue en el extremo inferior de la túnica similar al característico plegamiento que Gambino utiliza en sus imágenes.

En cuanto a la esclavina aunque es muy poco orgánica y carente de volumen, sí vemos que vuelve sobre sí mismos los extremos inferiores dejando ver así la túnica abotonada en el pecho del santo. De nuevo el autor combina el tipo de esclavina de ambos maestros neoclásicos. Aparece decorada con las vieiras sobre el pecho, como es habitual.

En cuanto a rostro el tratamiento de los cabellos y la barba es bastante lumínico con una tendencia hacia el naturismo: es un rostro proporcionado, con expresión serena y cierta melancolía en su expresión.

### **13. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

#### **IGLESIA DE SAN MARTÍN DE CARANTOÑA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** el verde se utiliza para la túnica, el rojo con un rosado suave para el manto exterior e interior respectivamente dejando el negro para la esclavina, sombrero y botas del santo. Los rostros, manos, pierna y túnica del ángel se policroman con ocre más o menos claros y carnaduras.

**Iconografía:** lleva las vestimentas típicas - túnica, esclavina y manto- junto con los complementos habituales de sombrero y bordón aunque en esta ocasión no lleva bolsa. Complementan la composición los atributos del ángel con ungüentos y perro con pan en la boca. Sigue el modelo iconográfico de Gambino en *Santa*



*Columba de Cordeiro (Valga)*, exonerando una pierna y provocando un efecto de giro helicoidal, aunque con algunas variantes del taller de Ferreiro. Entre ellas la disposición del manto que se voltea sobre el brazo izquierdo mientras cae recto por encima del derecho, que realiza su discípulo Juan Piernas Gambino en la imagen de la *Colegiata de Iria Flavia*.

**Análisis estilístico:** la disposición de la pieza en el espacio sigue la establecida por Gambino: pierna izquierda que avanza mientras la derecha queda bastante exonerada respecto de ella, y cabeza que se ladea hacia el lado contrario, buscando cierto giro helicoidal en forma de “s” aquí no muy bien resuelto. Mientras, la mano izquierda se separa del cuerpo para sostener el bordón ligeramente por encima del hombro.

Con la mano derecha se señala la úlcera después de levantar cuidadosamente la túnica arremolinándola y dejando que caiga formando

pliegues aristados verticales, los mismos que ocupan toda la túnica, y que únicamente dejan sitio para pequeñas zonas de pliegues más redondeados. Los efectos lumínicos que genera este tipo de plegado se enfatizan con los pliegues aristados y ondulantes del manto. Los pliegues profundos de la túnica se oponen a los suaves y redondeados del manto en la parte que cae sobre el brazo derecho. El ángel que porta los ungüentos recoge también los dos tipos de pliegues de la imagen del santo: aristados, con quiebro bruscos y pliegues más suaves.

El rostro del santo contiene cierta expresividad a causa de lo abultado de la nariz, los ojos ligeramente separados y la boca entreabierta. La barba está trabajada con mechones más lumínicos que el cabello.

#### **14. SAN ROQUE DE MONTPELLIER IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1868.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se encuentra en el retablo mayor, en la calle del evangelio.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 62 cm.

**Policromía:** está repintada con muy poca fortuna ya que este repinte oculta el tipo de pliegues de las ropas y el tratamiento del rostro. En la actualidad la túnica está repintada con azul y dorado para el cinturón y los puños de las mangas, el manto es rojo lo mismo que el calzón interior y el sombrero, botas y esclavina que se policroman de negro. Para el rostro, manos y piernas se utilizan ocre y carnaduras.



Iconografía: la imagen sigue el modelo de Gambino para San Roque, pero con variantes e influencias también de Ferreiro a través de su taller. Va vestido como peregrino con túnica, esclavina y manto llevando sombrero pero no zurrón. Lleva como atributo delante el perro con pan en la boca y es probable que perdiese el ángel con los ungüentos.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge el mandato de hacer una imagen de San Roque para la iglesia en una partida conjunta con otras dos imágenes en 1868, por un importe total de seiscientos sesenta y cinco reales<sup>674</sup>. En otra partida se indica que esas imágenes fueron pintadas por José Nimo en 1868 por un total de ochocientos ochenta reales<sup>675</sup>.

La pieza es muy similar a la que hay en la iglesia de Carantoña. El modelo es exactamente el mismo. La disposición en el espacio parte del avance de la pierna izquierda que avanza mientras la derecha se exonera; ladea la cabeza hacia la derecha dibujando cierto giro helicoidal en forma de “s” copiando las recetas de Gambino. La mano izquierda dibuja una diagonal opuesta separándose del cuerpo para sostener el bordón ligeramente por encima del hombro.

Con la mano derecha se señala la úlcera después de levantar cuidadosamente la túnica arremolinándola y dejando que caiga formando pliegues verticales probablemente aristados del mismo gesto que la imagen de Carantoña, aunque en este caso no podemos apreciar el grado de profundidad de las mismas a causa del repinte que sufrió la pieza.

El manto cae recto por encima del brazo derecho con pliegues redondeados que contrastan con la parte izquierda que, al voltearse sobre el brazo, lleva generando ondulaciones y aristamientos de gran volumen y plasticidad. Es, como ya diremos en el caso de Carantoña, la misma disposición que utiliza Juan Pernas Gambino en Iria Flavia. Los pliegues profundos de la túnica se oponen a los suaves y redondeados del manto en la parte que cae sobre el brazo derecho. Nada podemos decir del rostro del santo y de los cabellos y

---

<sup>674</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 470.

<sup>675</sup> IBIDEM, 473.

barba ya que el repinte cubre el rostro del santo con lo que resulta imposible hacer un análisis del mismo.

## **15. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DEL PORTO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen del Rosario, en la calle del evangelio.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 97,5 cm.

**Policromía:** se utilizan dos tonos de azul para la túnica del santo por el exterior y el interior así como para la túnica del ángel, el calzón es blanco y el manto, igualmente en sus dos caras, se pinta de rojo y rosado. El sombrero, esclavina y botas se policroman con negro y dorados para los adornos y para rostro, manos, pierna y zurrón se utilizan ocre más o menos claros. Los cabellos y la barba son marrones.

**Iconografía:** se trata de un hombre maduro vestido de peregrino con túnica, esclavina, manto, sombrero y bordón que va acompañado por un ángel que porta los ungüentos y un perro con un pan en la boca. Iconográficamente se trata de una variante pauperizada del modelo de Gambino tamizado a través de Juan Pernas Gambino que, como ya vimos, se utiliza en las piezas de Carantoña y Touriñán.

**Análisis estilístico:** el modelo inicial, que el autor debió tener presente para la realización de la pieza, es el mismo del que parten las imágenes de Carantoña y Touriñán, sin embargo la técnica es más pobre, el estudio anatómico más



deficiente como queda patente en el intento de avanzar la pierna izquierda dejando la otra retrasada para generar movimiento en la pieza. Por tanto la situación en el espacio no está bien lograda, como tampoco es creíble la separación exagerada del brazo izquierdo del cuerpo para sujetar el bordón, carece ya del grácil movimiento de las imágenes de los autores neoclásicos.

Los pliegues de la túnica son muy blandos y suaves con una clara tendencia a la verticalidad, sin movimientos bruscos y quiebros y con escaso movimiento y profundidad. Hay, eso sí, cierta forma acampanada en la cintura del santo característica de las imágenes del siglo XIX. En cuanto al manto, se enrolla en el brazo derecho y se voltea sin gracia alguna sobre el izquierdo, cayendo más bien verticalmente y con la particularidad de que la parte visible será el forro interior del mismo, y no el exterior como sería lógico. No hay movimiento ni volumen. Lo mismo sucede con la estática esclavina que se dispone asimétricamente sobre la túnica, con un broche mal resuelto y que parece que se vaya a resbalar en cualquier momento. Lleva las conchas de vieira sobre el pecho como símbolo jacobeo. El rostro proporcionado presenta una expresión de serenidad y quietud con una idealización de las formas, salvo en el apuntado de la barba, poco habitual.

## **16. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

### **IGLESIA DE SAN CRISTOVO DE NEMIÑA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1873 -1874.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 89 cm.



Policromía: está repintada. La túnica es azul aunque la parte interior es entre azul claro y blanco. El manto está policromado con rojo por fuera y rosado en su parte interior y las botas, el sombrero y la esclavina pintadas de negro con dorados para las orlas. Para el rostro, manos y piernas se utilizan ocres claros mientras que cabellos y barba están pintados de marrón oscuro.

Iconografía: lleva las vestimentas típicas de peregrino, es decir, túnica, manto y esclavina. No lleva zurrón, sí bordón y, aunque llevaba sombrero, hoy está perdido. El modelo inicial en el que se inspiró el artista debió de ser el de Gambino que aquí aparece ya degenerado.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge la realización de un San Roque en los años 1873-1874<sup>676</sup>. La disposición de esta pieza en el espacio recuerda a la que seguía Gambino: la pierna izquierda que se adelanta mientras la derecha queda exonerada y la cabeza se inclina ligeramente al lado contrario de la pierna que avanza. La mano izquierda sostiene el bordón elevándose por encima del hombro mientras la derecha señala, pegada al cuerpo, la úlcera de la pierna. Además, para poder mostrarla, recoge la túnica.

El manto cae recto sobre parte del brazo derecho mientras se voltea sobre el izquierdo volando y generando pliegues aristados, volumétricos y de perfil ondulante. La esclavina se dispone a continuación, sobre el manto, tratando de dar un movimiento subrayado por la orla inferior y por los extremos que se vuelven sobre sí mismos, aunque con una gran carencia de organicidad y volumen. Los pliegues de la túnica ofrecen un muestrario con los tipos de plegados posibles: aristados en el manto, redondeados y simples incisiones de poca profundidad en la túnica, verticales y con quiebros sobre la mano derecha, etc.

En cuanto al rostro, como es característico en este momento, tiende a una idealización con formas proporcionadas, huyendo del naturalismo y de los rasgos individualizadores.

---

<sup>676</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 485

## 17. SAN ROQUE DE MONTPELLIER

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA



**Autor:** círculo de Rodeiro.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 91 cm.

**Policromía:** la túnica esta policromada con marrón oscuro al igual que las botas y cabello y barba. El manto es rojo y la esclavina y sombrero negros.

**Iconografía:** lleva como atributos sus propias vestimentas de peregrino, la esclavina con las conchas de vieira lo mismo que el sombrero de ala ancha, el bordón, el ángel con ungüentos y el perro con un pan en la boca. Sigue el modelo de Ferreiro por ejemplo en la fachada de la capilla de San Roque de Santiago (1781). El santo dirige la mirada al devoto y no al ángel, dota al manto de más artificiosidad y recupera el cabo volante por encima del antebrazo.

**Análisis estilístico:** la imagen debió ser realizada por alguien el círculo de José Rodeiro sino por él mismo que fue un fiel seguidor de José Ferreiro de quien tomó la valentía en la composición, ampulosidad de los ropajes y redondez de los pliegues. Aquí la disposición en el espacio llama la atención puesto que el santo avanza la pierna izquierda mientras ladea la cabeza hacia el derecho, abre el brazo izquierdo y cierra el derecho sobre su pierna. Sin embargo se puede apreciar cierto aire estático e incluso cierta concentración de fuerzas<sup>677</sup> en el lugar que señala con la mano derecha, lo que podemos considerar un conjugación de rasgos barrocos y clásicos. Los pliegues redondeados están presentes aunque

---

<sup>677</sup> CARDESO LIÑARES, J.: "El arte en el Valle de Barcala : presencia jacobea, el escultor Rodeiro, la visita de Mayo y Leis", *Compostellanum*, Vol. 35, n. 3-4 (jul.-dic. 1990), p. 580.



mezclados con otros muy aristados incluso zigzagueantes. De Gambino en cambio copia la morbosidad de las carnaciones en el rostro y la abundancia de pliegues sinuosos<sup>678</sup> que aquí apreciamos claramente. Además el estudio anatómico del rostro recuerda al del maestro: facciones clásicas como nariz recta, arcos ciliares marcados, labios bien definidos y ojos expresivos.

## **18. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

### **IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ DE AROU**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la capilla mayor.

**Ficha técnica:**

**Material:** pasta de madera.

**Medidas:** 64 cm.

**Policromía:** la túnica es verde mientras que el sombrero, la esclavina y las sandalias se policroman con negro. Para el rostro, manos y piernas se emplean ocre claros y carnaduras.

**Iconografía:** va vestido de peregrino con la vestimenta simplificada ya que lleva únicamente túnica y esclavina, perdiendo el manto. Lleva también el sombrero de ala ancha con las vieiras, bordón en el que se apoya y el perro con un pan en la boca, perdiendo también el ángel con los ungüentos.

**Análisis estilístico:** en el inventario de 1958 aparece reflejada la existencia de esta pieza<sup>679</sup>. La imagen sufre una doble simplificación: una iconográfica por la pérdida de muchos de sus atributos, quedando reducidos los más esenciales, e



<sup>678</sup> CARDESO LIÑARES, J.: "El arte en el Valle de Barcala : presencia jacobea...", p. 582.

<sup>679</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 80

incluso transformándose fuertemente los existentes (tal es el caso de la esclavina, completamente estática, pegada al pecho, sujeta con un broche que separa ambas partes de la misma,...) y otra en cuanto al tratamiento plástico ya que éste hace referencia a algunas recetas de épocas pasadas tales como cierto movimiento de avance característico de época barroca, pliegues manieristas en forma de “v” o mirada elevándose al cielo en clara alusión a la apertura de diagonales barrocas.

Pero la imagen acusa el tiempo en el que fue realizada por los paños blandos y suaves mezclados con otros ligeramente aristados, el tratamiento anatómico absolutamente idealizado y, en el rostro, las carnaciones mórbidas y las formas estereotipadas que buscan una belleza hasta llegar incluso a rozar el “kitsch”.

## **19. SAN ROQUE DE MONTPELLIER**

### **IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** Magariños.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa sobre una pequeña peana en el muro sur de la iglesia, bajo el ábside del lado de la epístola.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 103 cm.

**Policromía:** la túnica es verde pálido, el manto rojo y sombrero y esclavina negros con dorados en los elementos decorativos. Para rostro y cabellos se utilizan ocre de distintas intensidades y tonos.

**Iconografía:** muy simplificada. Conserva como atributos las vestimentas esenciales del peregrino que son la túnica, manto y esclavina, el sombrero de ala



ancha con las conchas de vieira como la esclavina y el perro con un pan en la boca.

**Análisis estilístico:** se trata de una imagen ecléctica de cambio de siglo. Son características de Magariños: la estrechez de los hombros, las órbitas de los ojos excavadas con profundidad y el puente de la nariz ligeramente sobresaliente generando que se combe<sup>680</sup>. Los pliegues combinan formas redondeadas y aristadas pero tendiendo siempre a un naturalismo exacerbado. Es una imagen de formas dúctiles y mórbidas.

## 20. SAN ROQUE DE MONTPELLIER

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX, circa 1977.



**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en una peana pegada al muro norte, en la calle de la epístola de la nave principal.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 60 cm.

**Iconografía:** va vestido como un peregrino con túnica, manto y esclavina, ésta con conchas de vieira. Lleva sombrero de ala ancha también con una de estas conchas y bordón en la mano derecha. Le acompañan el

perro con un pan en la boca y el ángel con los ungüentos para curarle las heridas.

**Análisis estilístico:** la única referencia documental que tenemos para esta pieza es que fue pintada en 1977, tal como recoge el libro de fábrica<sup>681</sup>. Se trata de

<sup>680</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Neoclasicismo y el siglo XIX", *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1990, p.127.

<sup>681</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 366.

una imagen ecléctica en la que se persigue una concentración de fuerzas y se mezclan pliegues aristados con pliegues en “v”, redondeados e incluso zonas lisas. El rostro idealizado carece de detalles anatómicos sustituyéndose por carnaciones suavizadas para lograr una belleza casi “kistch”.

## 21. SAN ROQUE DE MONTPELLIER IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** Carballido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** eclecticismo.

**Localización y procedencia:** en el retablo de San Roque pegado al muro norte de la nave principal.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 120 cm.

**Policromía:** lleva la túnica pintada de verde por el interior y de dorado sobre verde en el exterior. La esclavina y el sombrero de negro con color blanco para las conchas y para el rostro, manos y piernas, ocre y carnaduras.

**Iconografía:** lleva los atributos característicos del peregrino como las vestimentas -túnica y esclavina-, sombrero de ala ancha, bordón y perro con un pan en la boca. Aparece muy simplificada su iconografía perdiendo varios de sus atributos.

**Análisis estilístico:** la imagen de canon muy alargado se cierra sobre la propia composición, pegando ambos brazos al cuerpo a pesar de realizar acciones como mostrar la buba con la mano izquierda y sostener un bordón con la derecha. El rostro sereno, tratado con carnaciones suaves, logra una belleza tan idealizada que llega casi a lo “kistch”. En cuanto a los pliegues son muy dinámicos pero de textura dúctil y mórbida a pesar de que se alternan pliegues redondeados con algunos aristados.



**B. VI. 6. ÓRDENES RELIGIOSAS**

**B. VI. 6. a) AGUSTINOS**

B. VI. 6. a) San Agustín

B. VI. 6. b) Santa Rita de Casia

## **B. VI. 6. a) 1. SAN AGUSTÍN**

Nace en Tagoste en el año 354 y se convierte tardíamente por influencia de su madre, Mónica, y de San Ambrosio. Fue nombrado obispo en el 395. El episodio más popular de su vida es el suceso con un niño en la playa que trataba de vaciar el mar con una concha, tarea tan imposible como la de San Agustín de tratar de comprender el misterio de la Santísima Trinidad. Es uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia<sup>682</sup>.

Se representa bien como obispo, con los ornamentos pontificales -alba, capa, mitra y báculo-, bien como monje con hábito y cinturón de cuero, en referencia a su papel de fundador de la Orden agustina o con una mezcla de las dos facetas. Su atributo más frecuente es el corazón inflamado atravesado por una o tres flechas de las que hablaba en sus *Confesiones*, bien en el pecho, bien en la mano. También puede llevar un libro, una pluma o una maqueta de la iglesia como doctor de la iglesia.

Hay dos imágenes de San Agustín en el arciprestazgo de Nemancos: la de Miguel de Romay para el retablo mayor del *Santuario de la Virgen de la Barca* (1717) en la que se representa con hábito negro y un libro y una maqueta de una iglesia (debía llevar pluma, hoy perdida), y la imagen de *Coucieiro* (circa 1743) que viste hábito negro con cinturón de cuero y también capa abotonada en el pecho, mitra y báculo. En la mano izquierda lleva además un libro y una iglesia, quedando así identificado como fundador y como obispo.

---

<sup>682</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3, p. 36-37.

SAN AGUSTÍN		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido

## 1. SAN AGUSTÍN

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717, policromado en 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** el relieve se sitúa en el banco del retablo, en la calle del evangelio del sagrario que está en la calle central.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 43 x 41 cm.

**Policromía:** lleva hábito completamente negro, libro rojo con sobredorado y una iglesia encima en tonos oscuros y ocre. La barba y los cabellos son marrón oscuros y para rostro y manos se utilizan ocre claro y carnaduras.

**Conservación y restauración:** está en buen estado. El retablo fue restaurado en el año 2000. Le falta en la mano derecha posiblemente la pluma de la que queda un trozo dentro de su mano derecha.

**Iconografía:** se representa a San Agustín como fundador vestido con hábito negro y llevando como atributos el libro y la iglesia en la mano izquierda y, en la



derecha, el resto de lo que debía ser la pluma. Tallado en la parte superior del marco se puede leer: S. AGUSTÍN.

**Análisis estilístico:** el relieve es coetáneo al retablo realizado en 1717 por Miguel de Romay<sup>683</sup>. Se trata de un relieve de medio cuerpo en el que se aprecia el hábito de la orden agustina con pliegues quebrados y metálicos muy pesados pero plásticos. El rostro con la boca entreabierta, las cuencas de los ojos remarcadas, la nariz dibujando un pronunciado ángulo con la barbilla, los dedos de las manos cortos con las uñas cuadradas sujetando un lápiz. El cabello se trabaja mechón a mechón resultando de gran naturalismo al igual que la barba que se abre a la mitad quedando separada en dos largos mechones muy orgánicos.

## 2. SAN AGUSTÍN

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1743.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** la pieza se sitúa en el ático del retablo de la Virgen de la Soledad, en la calle central.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**---

**Policromía:** lleva hábito negro con cinturón marrón, capa roja con los bordes sobredorados, mitra blanca también con decoraciones doradas igual que la parte superior del báculo. El libro es marrón, la iglesia que se representa sobre él es



<sup>683</sup> Véase la ficha nº 7 de los retablos: *Retablo del Santuario de la Virgen de la Barca*. Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal.



negra. Para los cabellos y la barba se utiliza marrón claro y para el rostro y manos ocre claros y carnaduras.

Conservación y restauración: presenta puntuales pérdidas de policromía sobre todo en el hábito y también importante suciedad superficial.

Iconografía: es una representación dual de San Agustín ya que lleva hábito de la Orden, un libro y una iglesia que le identifican como fundador. En cuanto a su cargo de obispo se representa con la capa, báculo y mitra.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo, realizado circa 1743, tal como se deduce de la documentación<sup>684</sup>. La imagen abre los brazos para sujetar el báculo y el libro con la iglesia con ambas manos, abriendo la dispersión de fuerzas. La capa cae a ambos lados dibujando formas lisas con ligeros pliegues en el lado izquierdo. El hábito de pliegues acartonados y aristados, mangas ondulantes buscan el movimiento enfatizado en la parte inferior derecha de la túnica. El rostro resulta naturalista puesto que sus facciones se individualizan: boca pequeña y concentrada, nariz recta, ojos pequeños y cejas ligeramente arqueadas junto a una barba poblada trabajada con pequeñas incisiones.

---

<sup>684</sup> Véase la ficha del *Retablo de Virgen de Soledad y Ánimas. Iglesia de San Pedro de Coucieiro. Muxía*.

## **B. VI. 6. a) 2. SANTA RITA DE CASIA**

Era una santa de Umbría del siglo XV que ingresa en un convento agustino de su ciudad tras morir su hombre. La leyenda dice que se le clavó en la frente una espina de la corona de un cristo crucificado, delante del cual oraba y nunca le curó la herida. Cuando murió, en invierno, una rosa floreció milagrosamente en el jardín<sup>685</sup>.

Se representa con hábito agustino y lleva como atributos una espina en la frente, una rosa en la mano, un crucifijo o una corona de espinas en la mano, ya que admiraba fervorosamente los sufrimientos de Cristo en la cruz<sup>686</sup>.

En Nemancos hay tres imágenes de esta santa todas del siglo XX y todas representadas de igual modo: con el hábito de la orden, portando un crucifijo en las manos y sujetándolo con ambas y, en la cintura, un rosario excepto en la imagen de Coucieiro. Todas ellas miran al crucifijo con mirada concentrada y reflexiva.

<b>SANTA RITA DE CASIA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Pedro de Coucieiro	1963. Ecléctico	José Puente (talleres Ángel Rodríguez).
San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

<sup>685</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 5, p. 136.

<sup>686</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos...*, p. 237

## 1. SANTA RITA DE CASIA

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** José Rodríguez<sup>687</sup> (José Puente).

**Cronología:** 1963.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está sobre la mesa del altar de Santiago.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 118 cm.

**Policromía:** lleva hábito negro y blanco, cruz marrón y rostro y manos ocre claro.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** se representa a la santa de Umbría vestida con hábito agustino y llevando como único atributo un crucifijo en la mano.

**Análisis estilístico:** la pieza fue realizada en el taller de Ángel Rodríguez en 1963, por un importe de seis mil quinientas pesetas<sup>688</sup>. Se trata de una imagen ecléctica con un hábito en el que los pliegues son eminentemente verticales de formas suavizadas y dúctiles imitando formas del pasado y mezclando pliegues aristados, cortados y ondulantes pero predominan las formas cóncavas y convexas de perfil suave. El rostro muestra una belleza totalmente idealizada con carnaciones mórbidas y sin perfiles anatómicos.



<sup>687</sup> Este José debía ser José Puente que trabajaba en el mismo taller con Ángel Rodríguez. De la mezcla de ambos nombres debe salir la confusión en la documentación.

<sup>688</sup> 1963. "Se importó la nueva Ymagen de Santa Rita de los talleres de D. José Rodríguez. 6500 pts." (Se refiere a los talleres de Ángel Rodríguez). Libro de Culto y Fábrica. 1951 - 1978, fº 51 rº. (Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 193).

## **2. SANTA RITA DE CASIA**

### **IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la capilla mayor de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 62,5 cm.

**Policromía:** lleva hábito blanco y negro, crucifijo marrón y rostro y manos ocre claro.

**Conservación y restauración:** está en buen estado aunque presenta pequeñas pérdidas de policromía.

**Iconografía:** se representa a la santa con hábito agustino y llevando como atributo una cruz en una mano mientras la sujeta con la otra. Lleva un rosario colgado del cinturón.

**Análisis estilístico:** es una pieza ecléctica en la que se retoman elementos del pasado tales como pliegues aristados y acartonados, pero con una textura muy dúctil, reinterpretados bajo formas blandas. Predominan los pliegues verticales de formas cóncavas y convexas y perfil suave. El rostro idealizado muestra una belleza lograda con carnaciones morbosas y sin perfiles anatómicos.



## **3. SANTA RITA DE CASIA**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo del Sagrado Corazón de Jesús, en la calle del evangelio.



#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 52 cm.

**Policromía:** lleva hábito negro y blanco, crucifijo marrón y rostro y manos ocre claro.

**Conservación y restauración:** presenta abundantes pérdidas de policromía sobre todo en el hábito. También suciedad superficial.

**Iconografía:** es la representación de Santa Rita como agustina, con hábito de la Orden, y con una cruz que sujeta con ambas manos y a la que mira. Lleva también un rosario colgado del cinturón.

**Análisis estilístico:** es una imagen ecléctica en la que el hábito muestra pliegues eminentemente verticales y totalmente suavizadas que no dejan traslucir la anatomía. El rostro idealizado muestra una belleza totalmente idealizada con carnaciones morbosas y sin perfiles anatómicos.

**B. VI. 6. b) BENEDICTINOS**

B. VI. 6. b) 1. San Benito

B. VI. 6. b) 2. Santa Escolástica

B. VI. 6. b) 3. San Gregorio Magno

B. VI. 6. b) 4. San Rosendo

## B. VI. 6. b) 1. SAN BENITO

Nacido en Umbría, era hermano gemelo de Santa Escolástica. Fundó el Monasterio de Montecasino y la Orden de los benedictinos. Se le atribuyen varios milagros pero, el que da lugar a su representación iconográfica más habitual, es el episodio en el que rompe haciéndole la señal de la cruz un vaso, a él dirigido, que contenía veneno; un cuervo se llevó el pan envenenado. Se representa imberbe o barbudo, con amplia tonsura y larga barba y vistiendo el hábito benedictino (túnica, cogulla y capuchón negros). Puede llevar una cruz sobre el pecho, báculo abacial, libro de regla, un cuervo en los pies con pan en el pico, bordón con doble cruz de fundador y mitra en los pies<sup>689</sup>.

Hay tres imágenes de este santo en el arciprestazgo de Nemancos. La imagen de la *parroquial de Carnés* (1707) representa al santo con hábito benedictino y lleva como atributos el libro abierto, el cuervo con el pan en la boca y el báculo. En las iglesias del *Santuario de la Virgen de la Barca*, realizada por Miguel de Romay en 1717, y San Pedro de *Coucieiro* (circa 1774) se repite el tipo iconográfico y los mismos atributos pero aparece la mitra a sus pies.

SAN BENITO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Cristóbal de Carnés	1707. Barroco	Desconocido
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco-neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño

<sup>689</sup> FERRANDO ROIG, J.: Iconografía de los Santos..., p. 59.

## 1. SAN BENITO

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1707.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** la pieza está en el retablo de San Andrés, en el primer cuerpo, en la calle del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 81,5 cm.

**Policromía:** lleva cogulla negra, báculo dorado y libro rojo. Para rostro y manos se utilizan ocre y carnaduras y los cabellos son marrón claro.



**Conservación y restauración:** está en buen estado aunque acusa suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa a San Benito con hábito de su Orden y portando como atributos el báculo abacial, el libro, la mitra de obispo y el cuervo con pan en el pico, en alusión al milagro.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge la realización de una imagen de San Benito en 1707 que costó, junto a otra de la Concepción, ciento setenta y un reales<sup>690</sup>. Se trata de una imagen que, a pesar de adelantar la pierna izquierda, permanece aún muy estática. Los brazos se adelantan ligeramente en un afán por mostrar dispersión de fuerzas, pero sin lograrlo aún del todo. Las ropas resultan muy pesadas deudoras del tipo de pliegues de Mateo de Prado: profundas, pictóricas, metálicas y golpeadas con quebraduras sin llegar aún al naturalismo de principios del siglo XVIII. Lo mismo sucede con el rostro estereotipado, de cara redonda e inexpressiva.

---

<sup>690</sup> Documentación recogida en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 135



## 2. SAN BENITO

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el retablo mayor, en el banco y es el segundo de los santos comenzando desde la izquierda.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 95 x 50 cm.

**Policromía:** lleva cogulla y zapatos negros al igual que el cuervo. Para el rostro, libro y el báculo se utilizan ocres claros con carnaduras para el rostro. Los cabellos y la barba son marrón - grisáceos y la mitra blanca y dorada.

**Conservación y restauración:** está en buen estado. El retablo fue restaurado en el año 2000.

**Iconografía:** se representa a San Benito vestido con hábito benedictino, portando como atributos el báculo abacial, el libro de su Orden que muestra abierto al frente con la cruz de una orden militar, mitra de obispo y el cuervo en alusión al milagro.

**Análisis estilístico:** se conserva el contrato del retablo firmado con Miguel de Romay en 1717 por los condes de Maceda<sup>691</sup>. Es un relieve en el que los pliegues se tallan dibujando formas achaflanadas y acartonadas resultando muy pesadas aunque naturalistas. Las mangas son larguísimas y llegan hasta los atributos que se disponen en el suelo. El pie derecho se adelanta ligerísimamente mostrando



<sup>691</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santuario de la Virgen de la Barca*. Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal, p. 91.

un movimiento contenido. Pero lo más destacado es el rostro, muy similar al de San Agustín variándose la expresión del rostro y la mirada que aquí descende. Es un rostro naturalista con el entrecejo trapezoidal, la nariz recta en ángulo con el mentón, ojos de cuencas remarcadas y barba y cabellos trabajados a mechones de gran calidad plástica y naturalismo, dividida en dos partes. El bigote todavía se está superponiendo a la barba.

### 3. SAN BENITO

#### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro.

**Dorador:** Bernardo Rudiño.

**Cronología:** circa 1774.

**Estilo:** barroco-neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de Santiago, en el segundo cuerpo, en la calle de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva cogulla negra con una orla sobredorada en el borde inferior de la falda, de las mangas y del cuello de la túnica. Los cabellos son marrón claro al igual que el libro. El báculo es dorado, el libro marrón y la mitra blanca y dorada. Para el rostro y manos se utilizan ocre con carnaduras.

**Conservación y restauración:** presenta abundantes pérdidas de policromía en las manos y en la túnica. También observamos abundante suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa a San Benito vestido con hábito de su Orden con una cruz colgante, portando como atributos el báculo abacial, el libro de la Orden



benedictina, mitra de obispo y el cuervo con pan en el pico, en alusión al milagro.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo que fue realizado circa 1774 tal como consta en la documentación<sup>692</sup>. Se trata de una pieza cuya realización recuerda mucho a Ferreiro. La disposición en el espacio indica una clara dispersión de fuerzas: mano derecha separa del cuerpo, cabeza que gira completamente al lado opuesto, mano izquierda que también se separa y pierna derecha que avanza. Los falsos y abundantes pliegues de la túnica del hábito se aristan reposando suavemente sobre los pies. La pierna derecha se adelanta viéndose un corte sobre la rodilla en la que se alisa la tela para caer después aristándose y achaflanándose. Las amplias mangas caen rectas ligeramente ondulantes. En el rostro un naturalismo idealizado con facciones clásicas que no llegan a la perfección de las del maestro Ferreiro.

---

<sup>692</sup> Véase la ficha del *Retablo de Santiago Apóstol. Iglesia de San Pedro de Coucieiro. Muxía*. Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro, p. 157.

## **B. VI. 6. b) 2. SANTA ESCOLÁSTICA**

Era hermana gemela de San Benito, fundó el primer monasterio de monjas benedictinas siendo maestra de todas ellas, de ahí su nombre: *“que con ella puso escuela, donde habia ser instruidas y doctrinas tantas almas, en el servicio de Dios: y tantas vírgenes doctas y sabias, que hubo en la Orden de San Benito, auían de estudiar en la doctrina celestial, y divina de la Religión, que esta santa enseñaua, por esso con propiedad le pussieron Escolástica”*<sup>693</sup>. Cuando sintió que moría le rogó a su hermano que no se marchase de su lado pero, como no quería, provocó una tormenta que le obligó a quedarse. El santo vió ascender el alma de su hermana hacia los cielos en forma de paloma. Se representa como abadesa vestida con hábito negro sobre el que aparece un corazón inflamado y puede llevar también como atributos una paloma, el libro de regla y un lirio en la mano<sup>694</sup>.

Sólo hay una imagen de Santa Escolástica en el arciprestazgo, acompañando a la de su hermano, como suele ser habitual, en el retablo de Santiago de la iglesia parroquial de *San Pedro de Coucieiro* (circa 1774). Lleva como atributo una paloma sobre la cabeza y debía llevar en la mano izquierda un báculo, hoy perdido.

SANTA ESCOLÁSTICA		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco-neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño

<sup>693</sup> YEPES, Fr. A. de: *Crónica General de la Orden de San Benito, Patriarca de los Religiosos*, Yrache-Valladolid, 1609-1611, p. 343.

<sup>694</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3, p. 455.

## 1. SANTA ESCOLÁSTICA

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro.

**Dorador:** Bernardo Rudiño.

**Cronología:** circa 1774.

**Estilo:** barroco-neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de Santiago, en el segundo cuerpo en la calle central.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva hábito negro con una orla sobredorada alrededor y blanco sobre la cabeza.

Para el rostro y las manos se utilizan ocre y carnaduras

**Conservación y restauración:** le falta la palma de la mano izquierda, el dedo pulgar y los otros dedos están fragmentados. También debía llevar un báculo en esa mano, hoy perdido. Presenta abundantes pérdidas de policromía en todo el hábito y suciedad superficial.

**Iconografía:** se representa a la santa con hábito de abadesa benedictina, mirando hacia arriba donde se dispone una paloma blanca y debía llevar en la mano izquierda un báculo, hoy perdido.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo en el que se encuentra, realizado circa 1774<sup>695</sup>. La disposición en el espacio indica una clara dispersión de fuerzas: mano izquierda que se separa del cuerpo, cabeza que se eleva y se echa atrás completamente y pierna izquierda que avanza mientras la derecha se exonera, dibujando además el cuerpo un ligero giro helicoidal. Los falsos y abundantes pliegues de la túnica del hábito se aristan y achaflan. La pierna



<sup>695</sup> Véase el: *Retablo de Santiago Apóstol. Iglesia de San Pedro de Coucieiro. Muxía, p. 157.*

izquierda se adelanta viéndose un corte sobre la rodilla en la que se alisa la tela para caer después aristándose de nuevo. Las amplias mangas caen ondulantes en movimiento. El rostro muestra un naturalismo idealizado con facciones clásicas: nariz recta, mentón destacado, cejas elevadas,...

### **B. VI. 6. b) 3. SAN GREGORIO MAGNO**

Nacido en Roma transformó la vivienda familiar en un monasterio benedictino. Fue Papa en el siglo VI y se considera el pedagogo de la Iglesia. Sus obras tuvieron una gran difusión como las *Homilías* y los *Diálogos*. Revitalizó la liturgia romana y sistematizó el gregoriano como canto litúrgico. Es uno de los cuatro pilares de la Iglesia Latina. En el 1831 el Papa Gregorio XVI instituyó la Orden de San Gregorio Magno<sup>696</sup>. Aunque era muy corpulento no se tuvo en cuenta en sus representaciones de modo que se representa imberbe y vestido como Papa con casulla ancha, palio y tiara. Lleva como atributos el báculo pastoral o bordón con triple cruz, la paloma (símbolo del Espíritu Santo) y, como doctor de la Iglesia, un libro abierto y la maqueta de una iglesia en la mano<sup>697</sup>.

SAN GREGORIO MAGNO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Ponte do Porto	1800. Neoclásico	Círculo de Ferreiro

#### **1. SAN GREGORIO MAGNO**

##### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Autor:** taller de José Ferreiro.

**Cronología:** 1800.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** corona el retablo mayor de la iglesia, situándose en la cornisa superior del ático.

##### **Ficha técnica**

---

<sup>696</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 4, p. 47-48.

<sup>697</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos...*, p. 127.

Material: madera policromada.

Medidas:--

Policromía: el relieve lleva fondo azul, suelo enrojecido y el mantel de mesa es blanco. El Cristo lleva cruz marrón, paño de pureza blanco y cuerpo ocre con cabellos marrón oscuro. El santo va vestido con túnica granate, sobrepelliz blanco, manteleta roja y cabello también rojo. La mitra que está encima de la mesa es marrón y dorada.

Conservación y restauración: presenta una estrecha hendidura vertical en la mitad del traje, suciedad superficial y purpurina oxidada.

Iconografía: se representa a San Gregorio como Papa y como doctor de la Iglesia. Va vestido con túnica, sobrepelliz, manteleta y capelo. Está sentado delante de una mesa en la que se disponen algunos de sus atributos: un libro abierto, un crucifijo y una tiara. Encima de su cabeza aparece la paloma entre rayos de luz.

**Análisis estilístico:** la tarja es coetánea al retablo que fue realizado en 1800, tal como consta en la documentación que adjuntamos previamente<sup>698</sup>. Se trata de un relieve en el que se muestra aún una clara dispersión de fuerzas: cabeza que se eleva al cielo, mano izquierda adelantada dispuesta sobre la mesa y la derecha bajando en diagonal. Los pliegues mantienen aún las formas acartonadas y las ropas falsas que ocultan la anatomía dejan sin embargo traslucir las rodillas donde se dispone un pliegue suavizado y liso. El rostro muy idealista ya en la línea del siglo XIX.



---

<sup>698</sup> Véase la ficha del *Retablo mayor de San Pedro de Ponte do Porto. Camariñas*. Círculo de Ferreiro, p. 166.



## **B. VI. 6. b) 4. SAN MAURO**

Fue el discípulo predilecto de San Benito y el primer abad de la Orden en Francia. Le salvó la vida a San Plácido caminando por encima de las aguas. Se representa vestido con hábito benedictino y lleva como atributos un báculo y el libro de regla de la Orden<sup>699</sup>.

La única imagen que hay de este santo en el arciprestazgo está en la iglesia de *San Pedro de Coucieiro* en el retablo de Santiago (circa 1774) acompañando a San Benito y Santa Escolástica. Se representa como monje benedictino y con sus atributos habituales.

SAN MAURO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco-neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño

### **1. SAN MAURO**

#### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO**

**Autor:** Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro.

**Dorador:** Bernardo Rudiño.

**Cronología:** circa 1774.

**Estilo:** barroco-neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de Santiago, en el segundo cuerpo en la calle del evangelio.

---

<sup>699</sup> FERRANDO ROIG, J.: Iconografía de los Santos..., p. 198.

## Ficha técnica

Material: madera policromada.

Medidas: --

Policromía: lleva cogulla negra con una orla sobredorada en el borde inferior de la túnica, de las mangas y del cuello. La parte superior del báculo es dorada al igual que el canto del libro y la ornamentación de mitra. La barba es marrón clara y para el rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaduras.



Conservación y restauración: le falta el dedo pulgar de la mano derecha y tiene abundantes pérdidas de policromía en todo el hábito.

Iconografía: se representa a San Mauro del modo más habitual con amplio hábito benedictino de largas mangas, y llevando como atributos el báculo abacial y el libro de regla que aparece leyendo.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo realizado circa 1774, tal como se deduce de la documentación<sup>700</sup>. La disposición en el espacio muestra una dispersión máxima

de fuerzas: se sitúa en diagonal hacia delante enfatizándola con la mano izquierda sobre la que se sitúa el libro abierto. La mano derecha mientras, se retrasa apoyándose sobre un báculo y, finalmente, la cabeza se ladea sobre el hombro izquierdo. Los falsos y abundantes pliegues de la túnica del hábito se aristan incluso al reposar sobre los pies. La pierna derecha se adelanta viéndose un corte sobre la rodilla en la que se alisa la tela para caer después aristándose de nuevo. Las amplias mangas caen rectas pero ondulantes. En el rostro un naturalismo idealizado con facciones clásicas que no llegan a la perfección de las del maestro Ferreiro.

---

<sup>700</sup> Véase el *Retablo de Santiago Apóstol*. Iglesia de San Pedro de Coucieiro. Muxía, p. 157.

**B. VI. 6. c) CARMELITAS**

B. VI. 6. c) 1. Alberto Vercelli

B. VI. 6. c) 2. Franco de Siena

B. VI. 6. c) 3. Ifigenia

B. VI. 6. c) 4. Juan de la Cruz

B. VI. 6. c) 5. Teresa de Jesús

## **B. VI. 6. c) 1. SAN ALBERTO VERCELLI**

Santo carmelita que fue obispo de Vercelli y redactor de regla de la Orden. Además, los carmelitas lo consideraban el fundador después de los profetas Elías y Eliseo. Se representa con hábito carmelita y lleva como atributos un cuchillo y un crucifijo<sup>701</sup>.

Hay una única representación de este santo en el arciprestazgo de Nemancos, en la iglesia parroquial de Camariñas. Está en el retablo de la Virgen.

SAN ALBERTO DE VERCELLI		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1766. Barroco	Desconocido

### **2. SAN ALBERTO VERCELLI**

#### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1766.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el ático.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**---

**Policromía:** lleva hábito marrón y beige, cabellos.

marrón oscuro y para el rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaduras.



<sup>701</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3, p. 50.

Conservación y restauración: está en buen estado aunque presenta una gruesa capa de barniz.

Iconografía: se representa a San Alberto vestido con hábito carmelita con el crucifijo que suele llevar como atributo en la mano izquierda y una cuerda anudada a la mitad en la otra.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo que está datado en el segundo tercio del siglo XVIII, circa 1766<sup>702</sup>. La documentación recoge una cita de 1902 en la que se explica que la imagen fue retocada junto a otras por Jesús Tibandín<sup>703</sup>. Se trata de una imagen inusualmente frontal y estática con pliegues aristados y achaflanados sobre todo en la parte inferior del hábito y en la capa. Las mangas sustituyen los plegados que dibujan sus codos por sendas hendiduras que delimitan la bolsa del codo de la manga. El rostro busca la carga psicológica, la concentración a partir de rasgos naturalistas.

## **B. VI. 6. c) 2. SAN FRANCO DE SIENA**

Santo carmelita nacido en Grotta (Italia) que, tras una juventud pecaminosa y blasfemadora, se quedó ciego por jugarse los ojos a las cartas. Peregrinó a Compostela y allí recuperó la vista levantándose los ojos en la fuente de la calle de Santiago que, casualmente, lleva su nombre. Se le apareció la Virgen del Carmen animándolo a vestir el hábito carmelita y, desde entonces, lleva una vida de humildad, caridad y mortificación. Se le conoce como penitente y taumaturgo pues obró muchos milagros<sup>704</sup>.

La única representación de este santo se encuentra en el arciprestazgo de Nemancos; está en el retablo de la Virgen del Carmen de la *Iglesia parroquial de*

---

<sup>702</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de San Jorge de Camariñas*. Circa 1766, p. 133.

<sup>703</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 34.

<sup>704</sup> BIBLIOTECA SANCTORUM, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Tomo 5, Roma, 1964, p. 1252.

*Camariñas*. Es una imagen de circa 1766 en la que el santo se representa con hábito carmelita y lleva un crucifijo y una vara como atributos.

SAN FRANCO DE SIENA		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1766. Barroco	Desconocido

## 1. SAN FRANCO DE SIENA

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1766.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen del Carmen, en la calle central del ático.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**---

**Policromía:** lleva hábito marrón oscuro y blanco y cáliz dorado. Los cabellos son marrón oscuro y para el rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaduras.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general.

**Iconografía:** se representa a San Franco con hábito carmelita (túnica marrón, escapulario y escudo de la Orden en el pecho) y llevando como atributos un cáliz en la mano derecha y en la izquierda debía llevar otro objeto, posiblemente una cruz, hoy perdida.



**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo que fecha del segundo tercio del siglo XVIII, circa 1766. Se trata de una imagen demasiado frontal y estática con el hábito de pliegues aristados y achaflanados sobre todo en la parte inferior del hábito mientras el escapulario y la capa son de formas suaves. Las mangas sustituyen los plegados que dibujan sus codos por sendas hendiduras que delimitan la bolsa del codo de la manga. El rostro busca la carga psicológica, la concentración a partir de rasgos naturalistas.

### **B. VI. 6. c) 3 SANTA IFIGENIA**

<b>SANTA IFIGENIA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Juan de Bardullas	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido

Ifigenia significa en griego “nacida fuerte”. Era hija de los reyes de Noba en Etiopía y el pueblo, azotado por una peste, pidió a sus padres que las sacrificasen a los dioses. Cuando se encendió el fuego de la hoguera, aclamó a Jesús apareciendo un ángel que la rescató de las llamas. El mismo día San Mateo, que predicaba la palabra de Dios allí, resucitó a su hermano Efronio logrando convertir después a toda la familia y el permiso para predicar en Etiopía. Ifigenia fundó una comunidad de 200 religiosas consagrándose a Dios. Al morir su padre y usurpar el trono Hitarco, éste quiso casarse con Ifigenia con la ayuda de San Mateo, pero, al negarse, le mandó matar con una espada. Despechado, el rey mandó prender fuego a la casa de la comunidad de Ifigenia pero *“el santo apóstol se apareció a las doncellas y evitó que las llamas llegaran al edificio, haciendo que las llamas que salían de la inmensa hoguera cambiaran de dirección y avanzaran y llegaran hasta el palacio del rey...”*<sup>705</sup>. El poder

<sup>705</sup> VORÁGINE, S. de la: *La leyenda dorada...*, pp. 603-604.

doblemente demostrado de Ifigenia sobre las llamas hace que sea abogada contra los incendios y protectora de la morada. Se representa como una mujer de color, pues era africana, vestida con hábito carmelita y portando en la mano una casa envuelta en llamas. Así se representa en la única imagen de su iconografía en san Juan de Bardullas (último tercio del siglo XVIII).

## 1. SANTA IFIGENIA

### IGREXA DE SAN XOÁN DE BARDULLAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en la nave principal de la iglesia.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 76 cm.

**Policromía:** lleva hábito negro con capa y velo blancos. El rostro y las manos son negros y la casa incendiada que lleva en la mano marrón y roja

**Conservación y restauración:** está en buen estado general aunque acusa suciedad superficial

**Iconografía:** se representa a la santa carmelita vistiendo el hábito de su orden y portando su atributo habitual. Se trata de una casa rodeada de llamas en alusión al milagro de San Mateo que se le apareció para salvarla, junto a su comunidad de 200 religiosas, de las llamas prendidas por el rey usurpador Hitarco.

**Análisis estilístico:** la imagen lleva ropas que se adaptan a su anatomía sin dejarla traslucir y con pliegues de movimiento atemperado. Hay una dispersión de fuerzas ya atemperada puesto que abre los brazos sin separarlos apenas del





cuerpo. El rostro muestra naturalismo en las facciones: ojos grandes, mentón pequeño pero destacado y nariz recta.

#### **B. VI. 6. c) 4 SAN JUAN DE LA CRUZ**

Nacido en Ávila, “conocido primero por el sobrenombre de Yepes, que era el de su padre, después por el de San Matías, que era el de su religión, y en fin, por el de la Cruz, que constituye su verdadero carácter, y con el que se distingue (...)”<sup>706</sup>. Su piedad correspondía a sus penitencias y la pasión que tenía al retiro y al silencio, le hacía cercenar de la sociedad y conversación de los hombres (...)”<sup>707</sup>. Colaboró con Santa Teresa en la reforma de la Orden carmelita. Fue un gran poeta místico y Doctor de la Iglesia. Croisset relata que estando un día orante delante de una cruz oyó una voz que le preguntaba qué deseaba a cambio de todos sus trabajos respondiendo él: “(...) no otra cosa durante esta vida, sino que sea despreciado y padezca siempre más por tu amor”. La sola palabra de Jesucristo crucificado, la sola vista de una cruz le arrobaba y le extasiaba<sup>708</sup>.

Se representa menudo, enjuto y con amplia tonsura. Lleva como atributos una larga túnica, escapulario y muceta con capuchón de color pardo. Puede llevar además una capa blanca y sandalias de los carmelitas descalzos. Como atributos lleva el libro, la pluma de doctor, una cruz en la mano, aparece arrodillado delante de ella.

En Nemancos hay una única imagen de este santo en el retablo de la Virgen del Carmen de la iglesia parroquial de *San Pedro de Ponte do Porto* realizada circa 1850. Acompaña a Santa Teresa de Jesús arrodillados los dos delante de la Virgen del Carmen y sin más atributo que su disposición y el hecho de aparecer juntos en la escena.

---

<sup>706</sup> CROISSET, J.: *Año cristiano...*, p. 103.

<sup>707</sup> IBIDEM, p. 105.

<sup>708</sup> IBIDEM, p. 108.

SAN JUAN DE LA CRUZ		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido

## 1. SAN JUAN DE LA CRUZ

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1850.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la Virgen del Carmen, en la calle central, haciendo pareja con Santa Teresa de Jesús.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 36,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica y escapulario blancos y muceta con capuchón pardos. Los cabellos son marrón oscuros y el rostro ocre claro.

**Conservación y restauración:** a la pieza le falta el brazo izquierdo desde el codo y posiblemente un crucifijo que debía llevar como atributo. También presenta pérdidas policromáticas puntuales sobre todo en el hábito y suciedad importante.

**Iconografía:** es la representación de San Juan de Cruz como monje carmelita delante de la Virgen que muestra el escapulario. A su lado se representa a Santa Teresa de Jesús a la que ayuda a reformar la Orden carmelita.



**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo, datado en 1850 y realizado por Ramón Noya, tal como consta en la documentación<sup>709</sup>. La imagen se dispone arrodillada y los pliegues se adaptan a esta posición manteniéndose rectos en el escapulario y aristados con perfiles naturalistas y suavizados en los laterales donde además se hace un corte inguinal transversal para adaptar las ropas a la anatomía. El rostro idealizado con algunos rasgos individualizadores como la nariz recta y aguileña, boca pequeña y amplia tonsura, siguiendo el modelo físico conocido del santo.

---

<sup>709</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Virgen del Carmen. San Pedro de Ponte do Porto*, p. 209.

## **B. VI. 6. C) 5. SANTA TERESA DE JESÚS**

Nacida en Ávila en el siglo XVI, ingresa con 18 años en un convento de carmelitas. Tuvo muchas visiones y éxtasis. Reformó la Orden fundando las carmelitas descalzas y situando su primer convento, bajo el patronato de San José, en su ciudad natal<sup>710</sup>.

Se representa con hábito de su Orden: túnica castaña con togas blancas y velo negro. Sobre los hombros una capa blanca abotonada delante del pecho y como calzado unas sandalias. Sobre su aspecto físico, Ribadeneyra recoge una detallada descripción: *“Era la Santa madre de muy buena estatura. En su mocedad hermosa, después de vieja de muy buen parecer. El cuerpo abultado y muy blanco, el rostro redondo y lleno, de muy buen tamaño y proporción, el color blanco y encarnado y cuando estaba en oración se encendía y ponía hermosísima y en todo el demás tiempo le tenía muy apacible. El cabello negro y crespo, la frente ancha y hermosa, los ojos negros, vivos y graciosos y por otra parte muy graves. Las cejas algo gruesas y llenas, la nariz pequeña, la punta algo redonda y un poco inclinada para abajo, la boca de buen tamaño y bien proporcionada con el rostro. Tenía en él tres lunares que caían al lado izquierdo que la daban mucha gracia. Uno más abajo de la mitad de la nariz, otro entre la nariz y la boca y otro debajo de la boca. En todo su semblante era tan amable y apacible que a todas las personas que la miraban era comúnmente muy agradable”*<sup>711</sup>.

Puede llevar como atributos un libro, una pluma de escribir, bordón pastoral rematado en doble travesaño como fundadora, una paloma y un birrete doctoral<sup>712</sup>.

En Nemancos hay dos imágenes de esta santa. La primera está en la iglesia de *San Pedro de Ponte do Puerto*, realizada por Ramón Noya en 1850. Se

---

<sup>710</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 5, p. 258-259.

<sup>711</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos Sanctorum...*, vol. 7, p. 48-49.

<sup>712</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos...*, p. 257.

representa arrodillada delante de la Virgen del Carmen, haciendo pareja con San Juan de la Cruz, vestida con hábito de las carmelitas descalzas y sin más atributo que su disposición y actitud. La otra imagen del segundo tercio del siglo XX, está en la *parroquia de Muxía*, y lleva como atributo un libro que lleva abierto en la mano.

SANTA TERESA DE JESÚS		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. SANTA TERESA DE JESÚS

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1850.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la Virgen del Carmen, en la calle central, haciendo pareja con San Juan de la Cruz.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 37 cm.

**Policromía:** lleva túnica castaña con togas blancas, velo negro y capa blanca abotonada delante del pecho. En los pies lleva sandalias marrones.



Conservación y restauración: a la pieza le falta el dedo medio de la mano izquierda y presenta pérdidas policromáticas puntuales sobre todo en el hábito además de acumular suciedad importante.

Iconografía: es la representación de Santa Teresa de Jesús recibiendo el escapulario de manos de la Virgen del Carmen, junto a San Juan de la Cruz. Viste hábito de su Orden y no lleva atributos.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo y debió ser realizada en el mismo tiempo<sup>713</sup>. La imagen se dispone arrodillada adaptándose los pliegues a esta posición. Contrastan las zonas rectas que se alternan con otras muy dinámicas en el escapulario y pliegues acartonados de perfil redondeado y sin profundidad. Se realiza un corte transversal inguinal que trata de mostrar la disposición de la rodilla derecha. El rostro idealizado muestra algunos rasgos individualizadores apoyándose en las descripciones de la santa: rostro redondeado de frente ancha y cejas amplias, nariz pequeña, boca grande pero proporcionada y tez blanca, con expresión dulce y amable.

## 2. SANTA TERESA DE JESÚS

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está sobre la mesa del altar de la Santísima Trinidad.

**Ficha técnica:**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 70 cm.



---

<sup>713</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Virgen del Carmen*. San Pedro de Ponte do Porto, p. 209.

Policromía: lleva hábito con falda marrón, paño negro y capa blanca y el libro es blanco y dorado con letras negras. Para el rostro y las manos se utilizan ocre claros.

Conservación y restauración: presenta pérdidas matéricas y policromáticas, sobre todo en el libro, y una importante capa de suciedad superficial.

Iconografía: se representa a la santa con su hábito de carmelita descalza y llevando como atributo un libro abierto en la mano.

**Análisis estilístico:** los paños muy suaves y dúctiles dibujan pliegues tubulares, cóncavos y convexos pero siempre con transiciones redondeadas. Además en la capa se dibuja algún pliegue aristado adaptado a la anatomía de los brazos que subyacen bajo ella. El rostro se idealiza con carnaciones morbosas y sin perfiles anatómicos.

**B. VI. 6. d) CLARISAS**  
B. VI. 6. d) 1. Clara de Asís



## **B. VI. 6. d) 1. SANTA CLARA DE ASÍS**

Fue la primera discípula de San Francisco de Asís junto al que fundó la Orden de las monjas franciscanas o clarisas. Fue muy devota a la Santísima Eucaristía. Se representa vestida con hábito de su Orden: hábito pardo con velo negro, cordón blanco y sandalias. Lleva como atributos una azucena, una palma o ramo, el libro de regla y, a veces, un crucifijo. El más característico es un ostensorio a causa de su devoción especial a la Eucaristía y por el episodio sucedido durante el rechazo de los sarracenos en 1241 cuando intentaban asaltar su convento. La santa tomó en sus manos la custodia y, mostrándola a los infieles, los hizo huir. Como apunta Darías Príncipe, *“a partir de ese momento, tanto sus motivos como los temas iconográficos quedaron relegados a un lugar secundario”* pasando a ser una santa eucarística a causa de un hecho puntual<sup>714</sup>.

La única escultura de Santa Clara en el arciprestazgo de Nemancos es la que está en el retablo de la Virgen de la Inmaculada en la *Iglesia de San Jorge de Camariñas*, circa 1770. Allí se representa a la santa vestida con hábito de su Orden y con un único atributo que es el crucifijo.

<b>SANTA CLARA DE ASÍS</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Jorge de Camariñas	Circa 1770. Barroco	Desconocido

### **1. SANTA CLARA DE ASÍS**

#### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1760.

**Estilo:** barroco.

---

<sup>714</sup> DARIAS PRÍNCIPE, A.: "La Eucaristía y los santos". En *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 255-266.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la Virgen de la Inmaculada, en la calle central del ático.

### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**---

**Policromía:** lleva hábito marrón, velo negro, cordón blanco y sandalias marrones. Para el rostro y manos se utilizan ocre claros y carnaduras.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** se representa a la fundadora de las Clarisas con hábito de la Orden de color pardo y con velo negro. Lleva en la mano izquierda una cruz como único atributo.



**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo, realizado circa 1760<sup>715</sup>. Aunque la dispersión de fuerzas se atempera ligeramente pues los brazos no se separan apenas del cuerpo, sí se enfatiza en la apertura de la mano derecha que además se muestra con la palma hacia arriba. Los pliegues de las ropas muestran un intenso dinamismo. Son falsas ropas que se aristan, se achaflan en la parte inferior y dibujan líneas transversales. En la parte inferior izquierda también se incluye una zona de pliegues más suaves de efecto pictórico y lumínico. En cuanto al rostro se conforma con una cara redondeada, nariz recta, ojos pequeños, mentón prominente, boca pequeña y pómulos ligeramente resaltados por las carnaciones naturalistas.

---

<sup>715</sup> Véase la ficha del *Retablo de Inmaculada Concepción. San Jorge de Camariñas*, p. 128.

**B. VI. 6. e) CISTERCIENSES**  
B. VI. 6. e) 1. San Bernardo de  
Claraval

## **B. VI. 6. e) 1. SAN BERNARDO DE CLARAVAL**

Monje de Borgoña que reforma la Orden de los cistercienses en el siglo XII y funda el Monasterio de Claraual: “La casa de Clairvaux era sumamente pobre, y Bernardo les dio ejemplo de mortificación, de ayuno y de las más severas austeridades”<sup>716</sup>. Fue un gran devoto de la Virgen y difundió su culto hasta poner los monasterios cistercienses bajo su advocación. Sus contemporáneos decían que era delgado, pelirrojo y espiritualizado por el ayuno<sup>717</sup>.

Se representa como abad del Císter con amplio hábito blanco y mitra. Lleva báculo abacial o bordón con doble cruz, libro de regla, un perro rojo o blanco con manchas rojas, un demonio encadenado en sus pies, etc<sup>718</sup>.

Sólo hay una pieza escultórica de esta advocación en el arciprestazgo de Nemancos, en el *Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía*. Es un relieve que está en el banco del retablo mayor realizado por Romay en 1717, donde se representa con hábito de la Orden, mitra y báculo.

SAN BERNARDO DE CLARAVAL		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)

<sup>716</sup> CROISSET, J.: *Año Cristiano*, ... agosto, p. 161.

<sup>717</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3, p. 217

<sup>718</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos...* p. 61.

## 1. SAN BERNARDO DE CLARAVAL

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717, policromado en 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está situado en el banco del retablo mayor, en la calle de la epístola, después del sagrario. Es el tercero comenzando por la izquierda.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 95 x 50 cm.

**Policromía:** lleva hábito blanco, mitra blanca con decoración sobredorada y báculo dorado. Los cabellos son marrón claro y para el rostro y las manos se utilizan ocre claros con carnaduras.

**Conservación y restauración:** está en buen estado. El retablo fue restaurado en el año 2000.

**Iconografía:** se representa al reformador cisterciense vestido con hábito de la Orden y llevando como atributos la mitra y el báculo.

**Análisis estilístico:** la pieza pertenece al retablo que está documentado en 1717 que fue realizado por Miguel de Romay<sup>719</sup>.

Es un relieve en el que los pliegues se tallan dibujando formas achaflanadas y acartonadas resultando muy pesadas aunque naturalistas. Las mangas son larguísimas y se configuran por medio de varias hileras de pliegues profundos y muy dinámicos, llegando hasta el lugar donde reposa la mitra,



<sup>719</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santuario de la Virgen de la Barca*. Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal, p. 91.

atributo del santo. La cogulla se cierra alrededor del cuello dibujando formas muy acartonadas y aristadas en contraste con las telas sobre las que se apoya. En cuanto a la disposición de la imagen en el espacio, el pie derecho se adelanta ligerísimamente mostrando un movimiento contenido y, para ello, se marca un pliegue horizontal sobre a rodilla dejando así dos zonas lisas a ambos lados del corte, observándose cierta desproporción en la situación tan baja de esa rodilla. Lo más destacado es el rostro, muy similar al de San Ignacio de Loyola: es un rostro naturalista con el entrecejo trapezoidal, la nariz recta en ángulo con el mentón, ojos de cuencas remarcadas y cabello trabajado a pequeños mechones en este caso, de gran calidad plástica y naturalismo. Destaca en la realización anatómica del cuello la nuez esbozada sobre la cogulla.

**B. VI. 6. f) DOMINICOS**

B. VI. 6. f) 1. Catalina de Siena

B. VI. 6. f) 2. Domingo

B. VI. 6. f) 3. Tomás de Aquino

## **B. VI. 6. f) 1. SANTA CATALINA DE SIENA**

Santa dominica que fue consejera y embajadora de príncipes, Papas y repúblicas y fue una de las mujeres más nobles de su época. La leyenda dice que se le apareció Cristo con una corona de rosas y otra de espinas. Se le atribuyen también los desposorios con el ángel de Jesús. Se representa vestida con túnica y toca blancas, capa negra y cinturón, hábito de su Orden. Puede llevar como atributos las cinco llagas en las que florece una azucena o estela luminosa en manos, pies y corazón. También una corona de rosas o espinas, una azucena, un corazón en la mano o un rosario que puede llevar también colgado del cinturón<sup>720</sup>.

En el arciprestazgo de Nemancos hay una única pieza escultórica de esta iconografía en la iglesia de *San Pedro de Ponte do Porto*. La santa vestida con hábito de la Orden no lleva atributo alguno, aparece arrodillada delante de la Virgen y alarga la mano a la cara mientras le hace entrega del rosario a San Domingo, fundador de la Orden

<b>SANTA CATALINA DE SIENA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Pedro de Ponte do Porto	1775 -1776. Barroco-Neoclásico	Taller de Ferreiro

### **1. SANTA CATALINA DE SIENA**

#### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

---

<sup>720</sup> FERRANDO ROIG, J.: Iconografía de los Santos..., p. 71.



**Localización y procedencia:** está en la calle central del retablo de la Virgen del Rosario, formando parte de un grupo escultórico junto a Santo Domingo y la propia Virgen.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 33,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto negro con orlas sobredoradas en los extremos. El rostro y las manos son ocre claro con carnaduras para el rostro.

**Conservación y restauración:** el retablo fue repintado en el año 2004 con todas las imágenes

**Iconografía:** es la representación de Santa Catalina vestida con hábito de su Orden, sin

ningún atributo pero arrodillada delante de la Virgen del Rosario que le hace entrega del mismo a San Domingo, que está a su lado.

**Análisis estilístico:** la imagen se presenta arrodillada y elevando ambas manos hacia arriba, la derecha separándose ostensiblemente del cuerpo que recuerda a la dispersión de fuerzas barroca. Sin embargo el tipo de pliegues responde ya a un claro avance del neoclasicismo. Se trata de pliegues eminentemente verticales combinados con algún quiebro transversal pero siempre de perfiles suavizados y redondeados. La cintura se ciñe fuertemente con cinturón dibujando una forma acampanada. El rostro se idealiza a pesar de que el mentón sigue prominente y la nariz recta.



## **B. VI. 6. f) 2. SANTO DOMINGO**

Nace en Calahorra aunque pasó su vida entre Francia e Italia. Estando su madre preñada, vio en un sueño que su hijo había nacido con una estrella en la frente y bajo el emblema de un perro blanco y negro que llevaba en las fauces una antorcha encendida. Esto se relacionó con el papel del santo como defensor de la Iglesia frente la herejía. Se le atribuyen varios milagros entre los que destaca el de haber recibido el rosario de manos de la Virgen, a pesar de que es conocido que el protagonista de este suceso fue Alain de la Roche en el siglo XV<sup>721</sup>. Es el fundador de la Orden dominica o de predicadores (1226) e instituye la devoción al rosario. Sobre él, su físico, Ribadeneyra recoge lo siguiente: *“Fue Santo Domingo mediano de cuerpo pero muy hermoso, el rostro largo y aguileño, la barba algo roja y el cabello. El color del rostro muy blanco, pocas canas y alguna más en la cabeza que en la barba. Tenía la cabeza muy poblada de cabello, sin muestras ni entrada de calva, la voz en el púlpito muy alta y buen metal sin pesadumbre de los oyentes. Era flaco de su complexión y con las penitencias más acabado de lo que sus años pedían. De los ojos y de la frente parecía algunas veces que salían como rayos el resplandor de luz que le hacían respetar de los que le oían y trataban”*<sup>722</sup>.

Se representa con hábito bicolor de su Orden: túnica y manto blancos, manto con capuchón negro, manto y cinturón del mismo color. Lleva tonsura con corona de pelo, barba en forma de collar aunque también puede aparecer como imberbe. Como atributos lleva un libro en las manos, un lirio símbolo de castidad, bordón con doble travesaño y, como propios de él, el perro manchado con antorcha en las fauces con el globo bajo la pata en sus pies, una estrella roja en la frente y el rosario<sup>723</sup>.

---

<sup>721</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3, p. 395-396.

<sup>722</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos Sanctorum...*, vol. 7, p. 242.

<sup>723</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos, ...* p. 89.

En cuanto a las representaciones iconográficas del fundador de la Orden dominica puede ser bien como fundador, bien como receptor del rosario de manos de la Virgen. En las representaciones como fundador aparece el santo vestido con hábito de la Orden y llevando como atributos el báculo con doble travesaño o terminado en la flor característica de los dominicos y otros específicos como el perro manchado, la estrella roja o el rosario. Así sucede en la imagen del *Santuario de la Virgen de la Barca (Muxía)* realizada por Miguel de Romay para el retablo mayor (1717). Es un relieve de gran formato en el que San Domingo lleva el hábito de la Orden, báculo terminado en flor de lis y libro. En la iglesia de *San Pedro de Coucieiro* (circa 1743), en la *Capilla del Monte en Camariñas* (último tercio del siglo XVIII) y en la *Iglesia parroquial de Camariñas* (pieza del taller de José Ferreiro realizada entre 1788 -1790), se representan también con hábito característico de los dominicos, con báculo, libro y, en el caso de *Coucieiro*, el perro en sus pies.

En cuanto a las representaciones en grupo, recibiendo el rosario y acompañado por algún santo destacado de la Orden, hay dos ejemplos en la *Iglesia de San Pedro de Ponte do Porto* en el retablo de la Virgen del Rosario. Un relieve atribuido a Ferreiro en el ático del retablo y un grupo de bulto redondo en el cuerpo principal, ambos realizados entre 1775 y 1776. En los dos casos el santo lleva al perro con antorcha encendida en sus pies y, en el relieve además, con la bola del mundo. El relieve es de gran calidad y representa al santo arrodillado e iluminado por los rayos celestiales, recibiendo el rosario de la Virgen que está sentada sobre un trono de nubes. En el caso del grupo de bulto redondo acompaña al santo, Santa Catalina de Siena

SANTO DOMINGO		
IGLESIA	FECHA -ESTILO	AUTOR
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal

		(policromía)
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Entre 1788 -1798. Neoclásico	Taller de Ferreiro
San Pedro de Ponte do Porto. Retablo de la Virgen del Rosario. Relieve	1775 -1776. Neoclásico	Taller de Ferreiro
San Pedro de Ponte do Porto. Bulto redondo formando grupo en el Retablo de la Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido

## 1. SANTO DOMINGO

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717. Policromía 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el banco del retablo mayor, bajo el primer neto.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 95 x 50 cm.



Policromía: lleva túnica y manto blancos y capa con capuchón negros igual que los zapatos. El libro es marrón con motivos geométricos negros. El báculo con la cruz flor de lis es dorado. Para los cabellos y la barba se utiliza marrón oscuro mientras que para rostro y manos son ocre con carnaduras.

Conservación y restauración: está en buen estado. El retablo fue restaurado en el año 2000.

Iconografía: se representa a San Domingo como fundador de su Orden, vestido con hábito compuesto por túnica y manto blancos y capa y muceta negros, y lleva como atributos un báculo con la cruz flordelisada de la Orden en la mano derecha y un libro en la izquierda.

**Análisis estilístico:** el retablo está documentado por el contrato de su realización que corrió a cargo de Miguel de Romay en 1717<sup>724</sup>. Se trata de un relieve en el que los pliegues se tallan dibujando formas sobre todo achaflanadas y también acartonadas resultando muy pesadas aunque naturalistas. Las mangas dibujan pequeñas bolsas bajo los brazos lejos de las representaciones del resto de los fundadores del retablo. La cogulla se cierra alrededor del cuello dibujando formas muy acartonadas y aristadas en contraste con las telas de la túnica. En cuanto a la disposición de la imagen en el espacio, el pie izquierdo se adelanta ligeramente mostrando un movimiento contenido sólo visible en el pie que sobresale bajo las telas del hábito y sin que se perciba en la anatomía, de modo que contrasta de nuevo con el resto de las imágenes de del banco del retablo. El rostro, sigue la línea de los de San Francisco Javier o San Pedro Nolasco, con menor realismo y naturalismo: entrecejo trapezoidal, la nariz aguileña en ángulo con el mentón, ojos de cuencas remarcadas y boca entreabierta. El cabello y la barba se trabajan a mechones especialmente orgánicos en la barba, de gran calidad plástica, que además cubre el corto cuello de la imagen .

---

<sup>724</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santuario de la Virgen de la Barca*. Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal, p. 91.

## 2. SANTO DOMINGO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1743.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está situado en el retablo de la Virgen de la Soledad, en el segundo cuerpo en la hornacina de la calle del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva túnica y manto blancos y capa negra, báculo dorado y gris y libro rojo. Los cabellos son marrón oscuro y el rostro y manos ocre con carnaduras. El perro que le acompaña es marrón claro

**Conservación y restauración:** la pieza presenta importantes pérdidas de policromía a la altura del pecho y falta matéria en el dedo meñique de la mano derecha, que está incompleto.

**Iconografía:** se representa a San Domingo como fundador de su Orden, vestido con hábito compuesto por túnica y manto blancos y capa y muceta negros, y lleva como atributos un báculo con la cruz de la Orden en la mano derecha y un libro en la izquierda. En sus pies lo acompaña un perro que lleva una antorcha encendida en las fauces.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo de modo que se realizó circa 1743 tal como se deduce en la documentación<sup>725</sup>. La imagen abre el brazo derecho con el que sujeta el báculo avanzándolo mientras el izquierdo sujeta un libro y reposa sobre el hábito. La pierna derecha se adelanta para subrayar la sensación de movimiento. La capa cae a ambos lados apoyándose ligeramente



<sup>725</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas. Iglesia de San Pedro de Coucieiro. Muxía*, p. 150.

sobre los antebrazos y dibujando formas lisas con ligeros pliegues en el lado izquierdo. El hábito de pliegues acartonados y aristados, mangas ondulantes con bolsa en el izquierdo, buscan el movimiento enfatizado en la parte inferior izquierda de la túnica donde el escapulario se vuelve sobre sí mismo. El rostro resulta naturalista puesto que sus facciones se individualizan: boca pequeña, nariz recta y ligeramente respingona, ojos pequeños y grandes cejas arqueadas y cabello trabajado con pequeños rizos.

### **3. SANTO DOMINGO**

#### **CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE. CAMARIÑAS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en la nave principal de la capilla, pegada al muro sur.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 63,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica y manto blancos y capa negra, zapatos negros y libro rojo oscuro. Para rostro y manos se utilizan ocre y carnaduras. Los cabellos y la barba son negros.



**Conservación y restauración:** presenta una hendidura transversal sobre la túnica blanca que baja desde el pecho. Además acusa pérdidas cromáticas y de preparación importantes tanto en la túnica como en el manto y exceso de barnices. Tiene suciedad superficial acumulada y un cierto ennegrecimiento a causa del humo de las velas.

**Iconografía:** se representa a San Domingo como fundador de su Orden, vestido con hábito compuesto por túnica y manto blancos y capa y muceta negros, y lleva como atributos un báculo con una flor en la mano derecha y un libro en la izquierda.

**Análisis estilístico:** la imagen se dispone de modo muy estático en el espacio separando el brazo derecho del cuerpo para sujetar un lirio. Los pliegues eminentemente verticales combinan formas aristadas, achaflanadas y suavizadas pero los perfiles tienden a la morbidez y suavidad. El efecto acampanado del cinturón prieto en la cintura y las ondulaciones en la parte inferior de la túnica indican ya la cercanía del siglo XIX. El rostro muestra una expresión serena con algunos rasgos naturalistas como la nariz recta, la boca pequeña casi escondida entre la poblada barba, orejas pequeñas y cabellos trabajados con incisiones .

#### 4. SANTO DOMINGO

##### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** taller de Ferreiro.

**Cronología:** entre 1788 -1798.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** está en el retablo mayor de la iglesia, en el primer cuerpo, en la hornacina de la calle del evangelio.

##### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva hábito con túnica y manto blancos, capa negra, cruz dorada y libro de tapas marrones y canto blanco. Los cabellos y la barba son casi negros y para rostro y manos se utilizan ocre y carnaduras





Conservación y restauración: está en buen estado general aunque tiene alguna pérdida de policromía y abundante suciedad superficial.

Iconografía: se representa a San Domingo como fundador de su Orden, vestido con hábito dominico compuesto por túnica y manto blancos y capa y muceta negros. Lleva como atributos un báculo con la cruz de la Orden en la mano derecha y un libro en la izquierda.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo, de modo que fue realizada entre 1788 y 1798, tal como consta en la documentación<sup>726</sup>. Mariño relaciona esta imagen con la de Santo Domingo de Le Gros para San Pedro de Roma<sup>727</sup>. La imagen de canon largo muestra una clara dispersión de fuerzas en la disposición del brazo derecho que porta el bordón alejado del cuerpo y la izquierda sujeta el libro abriendo el codo. Las ampulosas ropas de pliegues acartonados y aristados muestran dinamismo y plasticidad. La pierna izquierda se adelanta sin que se pueda apreciar bajo el hábito pero sí en el pie que sobresale por debajo de las telas. El manto discurre bajo el brazo derecho para cruzarse transversalmente y llegar hasta el izquierdo, todo ello con varios pliegues acartonados y muy dinámicos dibujando diagonales en su caída. Las amplias mangas dibujan varios pliegues en las bolsas que cuelgan bajo el antebrazo. En cuanto al rostro tiende a la idealización aunque la nariz recta y los arcos ciliares remarcados son algunos rasgos aún naturalistas.

## **5. SANTO DOMINGO RECIBIENDO EL ROSARIO**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO**

**Autor:** taller de Ferreiro.

**Cronología:** 1775 -1776.

**Estilo:** neoclásico.

---

<sup>726</sup> Véase la ficha del *Retablo mayor*. *Iglesia de San Jorge de Camariñas*, p. 79.

<sup>727</sup> MARIÑO, X.X.: *O escultor Ferreiro*, Noia, A Coruña, 1991, p. 79.

**Localización y procedencia:** forma parte de un relieve que está en el retablo de la Virgen del Rosario ocupando la parte central del ático.

### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:**--

**Policromía:** lleva túnica y manto blancos y capa negra, ambos con una orla sobredorada alrededor. Los cabellos son marrón claro y para rostro y manos se utilizan ocre claro y carnaduras. El perro que acompaña al santo es blanco y negro y lleva una antorcha en la boca de color marrón con las llamas rojas.

**Conservación y restauración:** fue recientemente restaurado en el año 2004.



**Iconografía:** se representa a Santo Domingo en el momento de recibir el rosario de manos de la Virgen, sentada sobre un trono de nubes y llevando al ángel en el brazo. Va vestido con hábito de su Orden y lleva como atributo a un perro con la antorcha encendida entre las fauces en sus pies. Además acompaña a Santa Catalina de Siena, también arrodillada.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo que fue realizado en 1775 -1776<sup>728</sup>. El relieve se estructura a partir de la diagonal Virgen - Santo Domingo enfatizada por los rayos divinos que preceden a la Virgen y completada, en el otro extremo, por un rompimiento de gloria. Se establece así la dispersión de fuerzas y el movimiento. En cuanto a la imagen del santo destacan los pliegues aristados, achaflanados y arremolinados que generan intensos efectos



<sup>728</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Virgen del Rosario*. Iglesia de San Pedro de Ponte do Porto. Camariñas, p. 180.

pictóricos y dinámicos. Especialmente en la rodilla derecha que se adelanta sobresaliendo por detrás del escapulario, la parte inferior del hábito que se dispone en capas angulosas en primer plano o el manto que, siguiendo el plegado del cuerpo del santo, se quiebra en la parte posterior. El tratamiento anatómico es de gran calidad: la mano que se extiende muestra una gran delicadeza y el rostro repite las características del maestro Ferreiro. Se aprecia la estructura ósea subyacente sobre la que se disponen la piel y los músculos siguiendo un modelo clásico: nariz recta, depresión en las sienes, arcos ciliares marcados, boca muy pequeña con dos pequeñas hendiduras en los labios y los cabellos muy naturalistas que se trabajan a mechones.

## **6. SANTO DOMINGO**

### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la calle central del retablo de la Virgen del Rosario, formando parte de un grupo escultórico junto a Santa Catalina de Siena y la propia Virgen.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 33,5 cm.

**Policromía:** lleva túnica blanca y manto negro con orlas sobredoradas en los extremos. El rostro y las manos son ocre claro con carnaduras para el rostro

**Conservación y restauración:** el retablo fue repintado en el año 2004 con todas las imágenes.



Iconografía: es la representación de Santo Domingo vestido con hábito de su Orden, sin ningún atributo, pero arrodillado delante de la Virgen del Rosario que le hace entrega del mismo ante la presencia de Santa Catalina de Siena.

**Análisis estilístico:** la imagen se presenta arrodillada y elevando ambas manos hacia arriba, la derecha separándose ostensiblemente del cuerpo, gesto que se acentúa con la cabeza elevada del santo lo que recuerda a fórmulas barrocas. Sin embargo el tipo de pliegues responde ya a un claro avance del neoclasicismo. Se trata de pliegues eminentemente verticales combinados con algún quiebro transversal sobre la pierna izquierda pero siempre de perfiles suavizados y redondeados. La cintura se ciñe fuertemente con cinturón dibujando una forma acampanada. El rostro de expresión serena y contenida se idealiza a pesar de que hay ciertos rasgos naturalistas tales como los ojos almendrados de órbitas remarcadas, la nariz recta y la boca bastante grande. La barba se trabaja a partir de mechones muy naturalistas y pictóricos.

### **B. VI. 6. f) 3. SANTO TOMÁS DE AQUINO**

Nacido en Aquino fue oblato del Monasterio de Montecasino, pero después ingresó en la Orden dominica. Se considera el teólogo de la Iglesia Católica y escribió la *Summa Theologica*<sup>729</sup>. La leyenda cuenta múltiples milagros entre ellos el de dos ángeles que descendieron del cielo para ponerle un cinturón de castidad y protegerlo de las tentaciones. Según sus contemporáneos era un hombre corpulento, incluso obeso, aunque los artistas estilizan su figura<sup>730</sup>. La versión que da Ribadeneyra sobre su tipo físico parece también idealizada: "*Fue Santo Tomás de muy gentil disposición, alto de cuerpo, bien proporcionado, hermoso de rostro, de delicada complexión, de buenas fuerzas antes de que las gastase con las grandes penitencias y trabajos que tuvo.(...) Tenía la cabeza*

---

<sup>729</sup> Sobre la relación de este santo con la Eucaristía véase DARIAS PRÍNCIPE, A.: "La Eucaristía y los santos"... pp. 255-266.

<sup>730</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol, 5, p. 281.

*grande, la frente redonda y algo calvo, muchas veces era fatigado de recios dolores de estómago.*”<sup>731</sup>

Se representa con tonsura monacal, vestido del hábito dominico y como atributo personal lleva un sol en el pecho aunque también puede llevar una maqueta de una iglesia, una estrella en la mano, una pluma y un libro abierto<sup>732</sup>.

Hay una única escultura que representa a este santo en el arciprestazgo de Nemancos, situada en la *Capilla de la Virgen del Espino de Muxía*. Es una imagen del segundo tercio del siglo XVIII en la que se representa al santo con tonsura monacal, hábito dominico y lleva como atributo el libro abierto como doctor de la Iglesia.

SANTO TOMÁS DE AQUINO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Capilla de Virgen del Espino. Coucieiro. Muxía	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido

## 1. SANTO TOMÁS DE AQUINO

### CAPILLA DE LA VIRGEN DEL ESPINO. COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de Santo Domingo.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 64,5 cm.



<sup>731</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos Sanctorum*..., vol. 3, p. 71-72.

<sup>732</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*..., p. 261.

Policromía: lleva túnica blanca, con una orla sobredorada en el extremo y manto y capa negro. Los cabellos son negros y el rostro y las manos ocre claro con carnaduras.

Conservación y restauración: acusa importante suciedad superficial y puntuales pérdidas de policromía. También presenta una oxidación de purpurina del manto

Iconografía: se representa al santo como dominico con hábito de su Orden y lleva como atributo un libro abierto que sujeta con la mano izquierda. La mano derecha elevada podía haber llevado la pluma, hoy perdida.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra una dispersión de fuerzas no sólo en su disposición espacial con la mano derecha elevada y separada del cuerpo y la cabeza elevada sino también con el intenso dinamismo de sus ropas que se mueven en todas direcciones volando el manto en el lado izquierdo y deslizándose bajo el brazo derecho. Los pliegues en zig-zag se muestran rectos, rígidos, esquemáticos y moviéndose en todas direcciones con perfiles muy aristados y quebrados lo que genera un intenso dinamismo y gran pictoricismo. El rostro de facciones naturalistas busca la individualización de las partes: ojos redondos, nariz y boca pequeñas y mentón destacado.

**B. VI. 6. g) FRANCISCANOS**

B. VI. 6. g) 1. Francisco de Asís

B. VI. 6. g) 2. Antonio de Padua

## **B. VI. 6. g) 1. SAN FRANCISCO**

Nacido en Asís en el siglo XII se convierte después de su juventud y funda la Orden mediante dos hermanos menores. Tuvo deseos de participar en las Cruzadas sin éxito. En su retiro en el monte Albornoz tuvo la visión de un crucifijo aéreo tal como recoge Ribadeneyra: *“Viendo el día de la fiesta de la exaltación de la Santa Cruz que es pág 222 a 14 de setiembre y estando orando aquella mañana al lado del monte y con el corazón abrasado de amor de Dios y transportado en el Señor vio que bajaba del cielo un serafín con seis alas encendidas y resplandecientes y con un vuelo muy ligero se ponían en el aire cerca de donde estaba y entre las alas le apareció un hombre crucificado clavadas las manos los y pies en la cruz. Las dos alas del serafín se levantaban sobre la cabeza del crucifijo. Dos cubrían todo el cuerpo y las otras dos se extendían como para volar. En esta visión se imprimieron en las manos, pies y costado del seráfico padre las llagas de la misma figura que él las había visto en aquel serafín. Quedaron después como clavos de carne dura cuyas cabezas eran redondas y negras y en las manos se echaban de ver en las palmas y los pies por la parte alta del empeine. Las puntas eran largas y excedían a la demás carne y estaban retorcidas y como redobladas con martillo”*<sup>733</sup>.

Según indica Reau hay dos representaciones de San Francisco: la de Giotto y la tridentina<sup>734</sup>. Suele representarse con hábito franciscano que es un sayal marrón o gris ajustado a la cintura con un cordón de tres nudos que simbolizan los votos de pobreza, castidad y obediencia. Puede llevar como atributos un crucifijo, una calavera o un pájaro en la mano, los estigmas en manos y pies, etc.

Hay cuatro esculturas de San Francisco en el arciprestazgo de Nemancos: un relieve en el retablo mayor del *Santuario de la Virgen de la Barca* de Miguel de Romay (1717) y esculturas de bulto redondo en la *Capilla de la Virgen del*

---

<sup>733</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos Sanctorum*..., vol. 9, pp. 222.

<sup>734</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*..., t. 2, vol. 3, p. 544-548.



*Carmen de Camariñas* (círculo de Romay, circa 1725), *San Pedro de Coucieiro* (circa 1743) y *San Jorge de Camariñas* (entre 1788-1798). En todas ellas se representa con hábito franciscano llevando en la mano como atributo un crucifijo, salvo la imagen de Coucieiro en la que se cambia por una calavera.

SAN FRANCISCO DE ASÍS		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)
Capilla de la Virgen del Carmen. Camariñas	Circa 1725. Barroco	Círculo de Miguel de Romay
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Entre 1788-1798. Neoclásico	Taller de Ferreiro

## 1. SAN FRANCISCO

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717, policromado en 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el banco del retablo mayor siendo el cuarto comenzando por la izquierda, en el lado de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.



Medidas: 95 x 50 cm.

Policromía: lleva hábito completamente marrón igual que la barba y los cabellos.

La cruz es marrón clara y el rostro y manos son ocre claros con carnaduras.

Conservación y restauración: está en buen estado. El retablo fue restaurado en el año 2000.

Iconografía: es la representación de San Francisco vestido con hábito de su Orden y llevando en la mano su atributo más frecuente, un crucifijo.

**Análisis estilístico:** el relieve pertenece al retablo que fue realizado por Miguel de Romay en 1717 tal como consta en la documentación<sup>735</sup>. Es un relieve en el que los pliegues se tallan dibujando formas achaflanadas y acartonadas resultando muy pesadas aunque naturalistas. Las mangas se arremolinan con pliegues más naturalistas mientras en el pecho un haz de pliegues más aristados desciende hasta el suelo. El pie derecho se adelanta ligerísimamente mostrando un movimiento contenido. Pero lo más destacado es el rostro, muy similar al de San Agustín o San Pedro Nolasco variándose la expresión del rostro, la mirada y la inclinación, pero los rasgos se mantienen. Se trata de un rostro naturalista con el entrecejo trapezoidal, la nariz recta en ángulo con el mentón, ojos de cuencas remarcadas y barba y cabellos trabajados a mechones de gran calidad plástica y naturalismo, dividida en dos partes. El bigote todavía se está superponiendo a la barba. La boca entreabierta enfatiza la expresividad del santo que apoya además la mano izquierda en el pecho mostrando una actitud concentrada y mística.

---

<sup>735</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santuario de la Virgen de la Barca*. Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal, p. 91.

## 2. SAN FRANCISCO

### CAPILLA DE LA VIRGEN DEL CARMEN. CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1725.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor, en el primer cuerpo, en la calle de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 91,5 cm.

**Policromía:** lleva hábito completamente marrón y en la mano izquierda una cruz negra bordada con una orla dorada. Los cabellos y barba son negros; se utiliza para rostro y manos ocre claro y carnaduras.

**Conservación y restauración:** apreciamos la pérdida del dedo meñique de la mano derecha, algunas pérdidas de policromía, suciedad superficial y oxidación del barniz.

**Iconografía:** es la representación de San Francisco vestido con hábito de su Orden y llevando en la mano su atributo más frecuente, un crucifijo.



**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo que datado circa 1725<sup>736</sup>, al igual que la imagen de San Francisco.

La imagen se dispone de un modo bastante frontal pero avanza la pierna izquierda, ligeramente descentrada, llevando consigo un ancho pliegue liso y recto que ayuda a crear sensación de movimiento. Los brazos están en movimiento: el izquierdo sosteniendo una cruz y el derecho yendo a situarse sobre el pecho y la cabeza se eleva al cielo, lo que genera una dispersión de fuerzas. Los pliegues redondeados



<sup>736</sup> Véase la ficha del *Retablo mayor. Capilla de la Virgen del Carmen*. Camariñas, p. 79.

y naturalistas resultan muy plásticos en el cuerpo del hábito. En cambio en las mangas se aristan y aparecen pliegues metálicos en las amplias bolsas que dibujan bajo los codos. El borde inferior reposa sobre el pie adelantando y se remarca la división en cinco partes heredada de Mateo de Prado. El rostro es redondeado con carnaciones muy naturalistas, boca ligeramente entreabierta con expresión lánguida y mirada melancólica. El cabello se conforma con mechones naturalistas y la barba inicia una separación en dos mechones al estilo de Miguel de Romay en el retablo mayor de la Barca (Muxía), pero sin lograrlo.

### **3. SAN FRANCISCO**

#### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1743.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen de la Soledad, en el segundo cuerpo, en la hornacina de la calle de la epístola.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva hábito gris con una orla dorada en los extremos de la falda, mangas, etc. Los cabellos y barba son negros y para rostro y manos se utilizan ocre claros con carnaduras. La calavera es blanca y la cruz marrón.

**Conservación y restauración:** presenta pérdidas de policromía puntuales e importante suciedad superficial.

**Iconografía:** la representación de San Francisco vestido con hábito de su Orden y llevando en las manos un crucifijo y una calavera como atributos.



**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo que está datado circa 1743 según se deduce de la documentación<sup>737</sup>. La imagen abre los brazos para sujetar la cruz y la calavera en ambas manos, generando así la dispersión de fuerzas. La pierna derecha se adelanta al tiempo que la izquierda se queda retrasada, efecto que se trasluce en los pliegues. Sobre la pierna derecha se realiza un corte inguinal transversal y sobre la rodilla se deja una zona lisa. Al lado otro pliegue amplio y de perfil redondeado ocupa la parte central del hábito. A ambos lados las telas se aristan y acartonan generando movimiento y dinamismo así como en las mangas conformadas por una amplia bolsa abultada de perfil aristado. El rostro resulta naturalista puesto que sus facciones se individualizan: boca pequeña y concentrada, nariz recta ligeramente respingona, ojos pequeños y cejas destacadas junto a una barba y cabello trabajados con pequeñas incisiones.

#### **4. SAN FRANCISCO**

##### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Autor:** taller de Ferreiro.

**Cronología:** entre 1788 -1798.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor, en el primer cuerpo, en la calle de la epístola.

##### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** lleva hábito marrón oscuro al igual que la cruz y los cabellos y barba. Para rostro y manos se utilizan carnaduras y ocre claros.

---

<sup>737</sup> Véase la ficha del *Retablo de la Virgen de la Soledad y Ánimas. Iglesia de San Pedro de Coucieiro. Muxía*, p. 150.

Conservación y restauración: está en buen estado aunque acusa un exceso de barniz así como suciedad superficial.

Iconografía: la representación de San Francisco vestido con hábito de su Orden y llevando en la mano un crucifijo, que es su atributo más frecuente.

**Análisis estilístico:** la pieza es coetánea al retablo realizado entre 1788 -1798 posiblemente por el taller de Ferreiro<sup>738</sup>. La imagen de canon largo muestra una clara dispersión de fuerzas en la disposición de ambos brazos: la mano derecha sostiene un



crucifijo y la izquierda muestra el estigma en su palma. Las ampulosas mangas caen en falsos pliegues y el hábito combina pliegues acartonados y profundos achaflanados que muestran dinamismo y plasticidad. La pierna derecha se adelanta tal como se aprecia en los pliegues liso sobre las rodillas y aristado al caer la tela sobre el pie. En cuanto al rostro tiende a la idealización aunque la nariz recta, los arcos ciliares remarcados o la boca entreabierta son aún naturalistas.

---

<sup>738</sup> Véase la ficha del *Retablo mayor. Iglesia de San Jorge de Camariñas*. Véase también sobre esta imagen MARIÑO, X.X.: *O escultor Ferreiro...*, p. 79.

## **B. VI. 6. g) 2. SAN ANTONIO DE PADUA**

Nacido en Lisboa ingresó en la Orden de los hermanos menores buscando el martirio primero y la predicación después. Se le atribuyen varios milagros de liberador de endemoniados, resucitaciones, curaciones, pero sobre todo es abogado de los objetos perdidos, tal como explica Mateo Alemán en su biografía sobre el santo. El episodio que da lugar a su iconografía más habitual después de la contrarreforma, es el de la aparición de Jesús en su cuarto que Ribadeneira relata así: *“Dábase todo el tiempo que podía a la oración y trato familiar con Jesús el cual regalaba a su siervo con extraordinarios consuelos y visitaciones divinas. Y una vez entre todas, estando una noche solo el Santo en su aposento, el huésped que le había recibido en su casa le estaba acechando y vió en su aposento una gran claridad y mirando más en ella vió un niño hermosísimo sobre manera graciosa encima del libro y después en los brazos de San Antonio y que el Santo le abrazaba y se regalaba con él sin poder apartar los ojos de su divino rostro. Supo después el Santo por revelación divina que el huésped había visto aquel regalo que le había hecho el niño Jesús y rogole que en ello descubriese a persona alguna mientras él viviese”*<sup>739</sup>.

Parece que fue corpulento y bajo aunque los artistas lo idealizaron representándolo como a San Francisco: joven e imberbe con tonsura. Lleva hábito de la Orden franciscana bien marrón, bien gris oscuro, ceñido a la cintura con cordón de tres nudos de los que cuelgan un rosario. Puede llevar como atributos una azucena o un lirio, un libro y el Niño Jesús<sup>740</sup>.

La devoción del santo en Galicia no se inicia hasta el siglo XV coincidiendo con la predicación de San Bernardino de Siena y, después, las reformas religiosas, lo intensifican.

Para establecer los tipos iconográficos de San Antonio de Padua, se parte aquí el estudio realizado por López Vázquez<sup>741</sup> para Galicia. El primer tipo que encontramos en Nemancos es el establecido por Francisco de Moure en 1603 para

---

<sup>739</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos Sanctorum*..., vol. 5, p. 335

<sup>740</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*,... p. 47.

<sup>741</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *“La expresión artística de la devoción”*..., p. 285-288.

San Esteban de Vilar de Sandiás. Allí se representa al santo franciscano con el hábito de su Orden, barbilampiño, con amplia tonsura casi calvicie y llevando como atributos un lirio en la mano izquierda y un niño en la derecha sobre el libro. Siguen este modelo las imágenes de *San Martín de Touriñán* (Primer tercio del siglo XVIII) y *San Félix de Caberta* (circa 1726) mientras que, en *Santa Leocadia de Frixe* (segundo tercio del siglo XVIII), aparece el atributo de la bola del mundo que el niño sujeta con una mano mientras estira la otra para sujetarse al santo. En *San Juan de Bardullas* (finales del siglo XVIII - principios del siglo XIX) algunos elementos estilísticos de la pieza recuerdan al San Antonio de *Présaras* realizado por José Gambino también mostrando una actitud cariñosa del Niño hacia el santo que no es correspondida por éste. Finalmente, ya en el siglo XIX, las imágenes de *San Cipriano de Villastose* (segunda mitad del siglo XIX), en la que se representa al santo en relación con las ánimas debido a su carácter rescatador de ellas del Purgatorio<sup>742</sup>, *San Tirso de Buiturón* (finales del siglo XIX - principios del siglo XX) y *Santa María de la O* (segundo tercio del siglo XX) siguen este mismo modelo, pero ya con diversas variantes hasta llegar a una degeneración de las recetas.

En la imagen que realiza Mateo de Prado en 1658 para la *Catedral de Orense* le elimina el libro como atributo y lo sustituye por su propio hábito que recoge, dejando ver el faldón, para hacer con él una peana sobre la que se dispondrán el niño, en este caso de pie. Este modelo es el que sigue la imagen de *Santa María de Morquintián* (segundo tercio del siglo XVIII). El santo sostiene con las dos manos al niño que se apoya sobre el manto arremolinado.

En la imagen de la *Capilla de San Roque de Moraime* (último tercio del siglo XVIII) se muestran estos dos modelos anteriores: el santo recoge el manto con la mano izquierda dejando ver el faldón para hacer una peana con él, pero, además, en la misma mano, sujeta el libro en el que se disponía el niño, hoy desaparecido.

---

<sup>742</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “La expresión artística de la devoción...”, p. 282.



En el segundo tercio del siglo XVIII las derivaciones del círculo Cano-Mena, a través del taller de Miguel de Romay, penetran en Galicia como se demuestra, por ejemplo, en el modelo iconográfico que uno de sus discípulos desarrolla para San José. Lo mismo debió suceder para San Antonio aunque no tengamos vestigios de alguna imagen que lo ejemplifique. En este tipo el santo cogería al niño con las dos manos en actitud muy cariñosa tal como se repite en la imagen de *San Pedro de Coucieiro* (segundo tercio del siglo XVIII) o bien el niño se sitúa sobre un paño que el propio santo sujeta con la mano tal como repite Agustín Álvarez en Loureda (1741). Toman este modelo en Nemancos las imágenes de *Cereixo* (segundo tercio del siglo XVIII) y el *Santuario de la Barca* (circa 1788).

Por último habría otra variante derivada de la imagen del *Convento de San Francisco de Santiago* (1750), de procedencia italiana, en la que efectivamente el niño se sitúa sobre un paño que ahora se extiende y es sostenido por la mano derecha del santo. La imagen de *San Cristóbal de Carnés* (último tercio del siglo XVIII) de largo canon, falsos ropajes y rostro con facciones clásicas, repite este modelo y la imagen de *Santa María de Xaviña* (último tercio del siglo XVIII), a la que se ha cambiado el niño en el siglo XIX, sigue una variante de este modelo.

El otro gran tipo iconográfico fue el establecido por José Gambino en su magnífica obra del *Convento de San Antonio de Herbón* (entre 1745-1749). El santo se apoya en una cruz con la mano derecha y mira de frente mientras sujeta al niño con el brazo izquierdo apresándolo contra él. Éste se agarra al cuello del santo y se vuelve juguetero, entretenido con su propio puño, enfatizando la dispersión de fuerzas. En este tipo se inspiran, sin su gracia y su dispersión de fuerzas, la imagen de *Leis* (último tercio del siglo XVIII) si bien el Niño es posterior y no sabemos la disposición original que debía tener sobre el brazo del santo aunque posiblemente le sujetase con la mano y habría relación con él. También la imagen de *San Cristóbal de Nemiña* (1873-1874) se inspira en ese modelo aunque es una imagen muy popular y el gesto de la cabeza del santo es opuesto al de Herbón. También siguen el modelo las imágenes de *Ponte do Porto* y *Carantoña* del segundo tercio del siglo XIX (posiblemente de la misma mano) y

las piezas de *Villastose* y *Caberta* del último tercio del siglo XIX. A partir de ahí el modelo va degenerando y asumiendo variaciones al tiempo que la escultura se industrializa como en las imágenes de *Moraime* y *San Jorge de Camariñas* del primer tercio del siglo XX.

Derivan del San Antonio de la *Catedral de Santiago* que eleva al niño sobre su propia cabeza sujetándolo con la mano izquierda y ayudándose con la derecha, las imágenes de *San Martín de Touriñán* (primer tercio del siglo XX) y *Divino Salvador de Camelle* (primer tercio del siglo XX). La escultura de *San Martín de Ozón* (primer tercio del siglo XX), imagen de Magariños, es un modelo ecléctico.

Por último, cabe destacar la presencia de una iconografía muy reciente que es la de San Antonio repartiendo el pan a los pobres y que en Nemancos tiene una ejemplificación en el grupo de *Santa María de Muxía*. El santo lleva al niño en el brazo izquierdo mientras en la mano derecha sostiene un pan que entrega a otro niño que espera a su lado.

<b>SAN ANTONIO DE PADUA</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
San Martín de Touriñán	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Félix de Caberta	Circa 1726. Barroco	Desconocido
Santa Leocadia de Frixe	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Capilla de San Roque. Moraima	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Tirso de Buiturón	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de la O	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Santa María de Morquintán	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santiago de Cereixo	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Santuario de la Virgen de la Barca	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738. Barroco	Desconocido
San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XVIII. Rococó	Desconocido

Santa María de Xaviña	Último tercio del siglo XVIII (santo) y segunda mitad del siglo XIX (niño). Rococó y ecléctico	Desconocido
San Juan de Bardullas	Finales del siglo XVIII- principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido
San Pedro de Leis	Siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Cristóbal de Nemiña	1873-1874. Ecléctico	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido
San Félix de Caberta	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Touriñán	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
Divino Salvador de Camelle	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido
San Martín de Ozón	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Magariños
Santa María de Muxía	Finales del siglo XIX- Principios del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. SAN ANTONIO DE PADUA

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en el presbiterio, en el altar mayor.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 100 cm.

**Policromía:** predominan el marrón y los dorados para policromar el hábito del santo y los colores ocres con carnaduras para las partes visibles del cuerpo del mismo y el cuerpo del niño.

**Conservación y restauración:** se aprecian pequeñas faltas matéricas, suciedad superficial y un denso repinte.

**Iconografía:** la imagen parte del modelo iconográfico establecido por Francisco Moure que representaba al santo barbilampiño, tonsurado y vestido con hábito de su Orden. Lleva como atributos un lirio y un niño sobre un libro. Así se representa en la iglesia de San Esteban de Vilar de Sandiás (1603).

**Análisis estilístico:** fue repintada en 1868 por José Nimo<sup>743</sup>. la imagen, de canon muy corto resuelve su disposición en el espacio repartiendo el peso entre la pierna izquierda -en la que se apoya ligeramente- y la pierna derecha que parece flexionarse a la altura del tobillo; son movimientos muy atenuados bien por el carácter popular de la imagen, bien por el espeso repinte que sufrió la pieza y que oculta, en gran manera, el tratamiento de los pliegues. No obstante, todavía mantiene la *serpentine* y la blandura de los pliegues manieristas que transparentan las formas anatómicas subyacentes.



<sup>743</sup> Véase LÓPEZ AÑÓN, E.M.: *Aportación documental...*, p. 473.

En la disposición de los paños se observa una clara simetría establecida a partir del cordón de tres nudos, característico de la Orden franciscana, y diferenciándose una de otra, tan sólo por el diferente tratamiento plástico que se aplica a cada una de las partes ya que conviven formas en “v” de textura blanda y dúctil, como las que caen sobre la pierna izquierda, y pliegues con tendencia a aristarse sobre la pierna derecha y en los extremos de la túnica. Los pliegues comienzan a multiplicarse, a generar pequeños huecos claroscuros como en las mangas del hábito y en la parte más externa de la falda del mismo. El rostro se presenta asimétrico y denota la presencia de un taller popular. En cuanto a la disposición del Niño pretende señalar cierta relación afectiva con el santo en el gesto de pasarle el brazo por el cuello, si bien esté francamente mal resuelto.

## **2. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SAN FÉLIX DE CABERTA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la sacristía de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 96 cm.

**Policromía:** se observa el predominio de marrones muy oscurecidos por los barnices acumulados y dorados para el hábito del santo. Colores ocre claros y carnaduras se utilizan para el tratamiento del cuerpo del niño y del rostro del santo.



Conservación y restauración: la imagen presenta diversas faltas matéricas -pie izquierdo, hábito, mano derecha...- así como de policromía. Acusa una importante acumulación de suciedad y manchas de cera.

Iconografía: el santo va vestido con hábito de su Orden y lleva como atributos en la mano izquierda al niño sobre un libro y, probablemente llevaba un lirio o una azucena, hoy perdida y sustituida por una artificial, en la otra. El tipo iconográfico es el mismo que el de Francisco Moure que se representa así en la iglesia de San Esteban de Vilar de Sandiás (1603).

**Análisis estilístico:** esta imagen que nos ocupa debió pertenecer al retablo mayor de la iglesia que datamos también en el primer tercio del siglo XVIII<sup>744</sup>.

La talla representa a San Antonio de Padua vestido con hábito franciscano llevando al niño sobre el libro seguido de una frontalidad en la disposición de la imagen en la que no observamos torsión alguna y tan sólo cierta intención de movimiento. La escultura se apoya de un modo totalmente equilibrado en ambas piernas que establecen un eje vertical respetado incluso por la disposición del brazo izquierdo, pegado por completo al tronco del santo. Altera esta disposición eminentemente frontal el brazo derecho que se separa considerablemente del cuerpo para ocupar el espacio circundante iniciando así una línea de dispersión de fuerzas. El canon que sigue la escultura es ligeramente alargado y desproporcionado a partir de un tronco excesivamente corto y una distancia de cintura a pies muy larga.

En cuanto a la disposición de los paños en la túnica, sigue el esquema de la división de los mismos en cinco partes que había sido establecido por Mateo de Prado: un amplio pliegue central que ocupa el espacio existente entre ambos pies, dos pliegues metálicos sobre cada uno de ellos y otros dos en los extremos, todos ellos generando efectos lumínicos de claroscuros. Los paños los combinan formas aristadas incisas, acartonadas y duras en los pliegues que caen desde el cordón que ciñe la cintura del santo, y formas metálicas sobre todo en la parte inferior de la túnica. Es un tratamiento de los paños que multiplica las

---

<sup>744</sup> Véase la ficha del *Retablo mayor de San Félix de Caberta*, p. 84.

quebraduras dando un intenso efecto pictórico y dinámico de conjunto que conduce a una introducción de formas naturalistas, muy en la línea de los seguidores de Mateo de Prado tales como Jerónimo de Castro o Pedro Taboada<sup>745</sup> que realizaron su obra en las primeras décadas del siglo XVIII.

En el rostro se aplican fórmulas estereotipadas sin lograr expresión de ninguna clase y con ciertas deficiencias en cuanto a la proporción de sus partes. La mirada del santo no se cruza con la del niño de modo que la relación entre ambos está limitada únicamente a la actitud del niño que rodea al santo por el cuello.

### 3. SAN ANTONIO DE PADUA IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en el presbiterio.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 83 cm.

**Policromía:** predomina el color marrón para las vestimentas del santo y carnaduras y colores ocres muy claros para el cuerpo del niño en el rostro del santo. Finalmente la bola del mundo que porta el niño está policromada con azul turquesa.

**Conservación y restauración:** está en buen estado acusando únicamente cierta acumulación de suciedad.



<sup>745</sup> Véanse las obras realizadas por Castro para la *Colegiata de Iria Flavia* y las de Pedro Taboada para el *Convento de San Domingo de Orense*, como ejemplos para el aquí expuesto.



Iconografía: el tipo iconográfico responde al de Francisco de Moure en San Esteban de Vilar de Sandiás (1603) en el que se representa al santo vestido con hábito franciscano, barbilampiño y tonsurado y lleva como atributo al niño sentado sobre el libro. En el caso de Frixe se añade un nuevo elemento que es la bola del mundo en la mano del Niño.

**Análisis estilístico:** la imagen sigue un canon alargado y, en su concepción, alterna una frontalidad muy estricta con una ligera curvatura que dibuja el cuerpo, al apoyar su peso en la pierna derecha que permanece erguida mientras la izquierda se dobla por el tobillo al tiempo que el pie se abre hacia el exterior en una resolución inverosímil. Los pliegues tratan de adaptarse a la disposición que sigue la escultura cayendo desde la izquierda, pero carentes totalmente de naturalidad y organicidad. Los pliegues caen dibujando geométricos y angulosos zig-zags que se alternan con formas en “v”. Se dispone un gran pliegue central configurado por telas de tratamiento extremadamente duro en forma de “z”. Sobre la pierna derecha que permanece estirada, los pliegues se pegan al cuerpo arremolinándose a la altura del tobillo para caer en un amplio pliegue de telas, mientras sobre la pierna izquierda la tela suaviza un poco el tratamiento sobre el tobillo para caer después generando formas en “v”. Son pliegues muy duros, forzados, aristados en exceso generando un movimiento exacerbado y un dinamismo intenso, pero carentes de naturalismo y, por tanto, poco creíbles por su artificiosidad. En la parte inferior de la túnica los pliegues reposan sobre los pies en formas muy duras y geométricas lo mismo que sucede en el extremo de las mangas del hábito. En cuanto al rostro del santo sigue unos paradigmas estereotipados de frontalidad, ausencia de expresividad y naturalismo, con ligeras desproporciones a la hora de su ejecución. El niño está, más que sentado, tumbado sobre el libro en una difícil disposición que hace inverosímil el hecho de que abrace al santo por el cuello.

## 7. SAN ANTONIO DE PADUA

### CAPILLA DE SAN ROQUE. MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** en la nave de capilla, sobre una tarima con el resto de las imágenes.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 80 cm.

**Policromía:** predomina el color marrón en varios tonos para las vestimentas del santo y

carnaduras y colores ocres muy claras para el rostro, manos y pies

**Conservación y restauración:** está en buen estado. Fue repintada recientemente aunque se observen puntuales pérdidas policromáticas.

**Iconografía:** el tipo iconográfico que sigue inicialmente responde al de Francisco de Moure en *San Esteban de Vilar de Sandiás* (1603) ya que representa al santo con su tipo físico habitual y llevando al niño sobre el libro. Pero además, el santo recoge su hábito para hacer una peana, como en la imagen de Mateo de Prado para la *Catedral de Orense* (1658), sobre la que se dispone el libro y no directamente el niño como sucedía allí.

**Análisis estilístico:** la imagen adelanta ligeramente el pie derecho aunque mantiene una disposición poco dinámica. No sucede lo mismo en los pliegues de su hábito que están generando un dinamismo exacerbado, sobre todo en la parte izquierda del hábito, donde la falda del hábito hace un violento remolino quedando el paño ondulado colgante, originado por el gesto del santo de recogerlo bajo el libro, sustentado por su mano izquierda. Los pliegues son muy dinámicos y de perfil aristado, aunque ese aristamiento está mitigado por el



excesivo repinte de la imagen. En la parte derecha predomina la verticalidad en las telas arrancando de la cintura a la que se ciñe el cordón de tres nudos; entre ambas zonas discurre una estrecha línea de paños más blandos y volumétricos. En la parte inferior del hábito, se suceden pliegues acuchillados, cortados y también de perfil aristado.

Por el contrario, la amplia cogulla de superficie blanda y lisa ocupa casi por completo el pecho del santo, y recoge el cuello y su rostro. En él observamos una falta de expresividad y naturalismo: nariz recta que se prolonga en las largas líneas de las cejas, ojos grandes y boca bien perfilada, si bien en el cuello se llegan a marcar de un modo claro las líneas de las formas musculares.

#### **4. SAN ANTONIO DE PADUA** **IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la hornacina de la calle del evangelio del primer cuerpo del retablo de la Virgen de Ánimas, en la capilla de la epístola del crucero.

##### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 77 cm.

**Policromía:** no es la original. Fue repintado; se utiliza el marrón para el hábito y el gris plateado para el cordón de tres nudos y los bordes del hábito. En cuanto a los rostros, cuerpo y manos de ambos se emplean ocre claros con carnaduras para el niño igual que el rostro del santo.



Conservación y restauración: en buen estado con un sólido repinte que cubre buena parte del tratamiento de los pliegues originales.

Iconografía: se representa al santo vestido con hábito de su Orden y lleva como atributos al niño sentado sobre el libro y un lirio en la mano opuesta. El modelo está tomado del tipo iconográfico seguido por Francisco de Moure, pero con la variante de que el niño lleva la bola del mundo y se sitúan las ánimas, de las que se le atribuía ser salvador, en la peana donde se apoya.

**Análisis estilístico:** la imagen tiene un canon corto y se dispone sobre una peana a la que acceden las ánimas envueltas en el fuego del purgatorio, haciendo alusión así al poder intercesor que San Antonio le otorga. Las ánimas se representan como hombres liliputienses, barbados que elevan los brazos hacia el santo.

La disposición del santo en el espacio aparece limitada por el soporte del mismo modo que avanza la pierna hasta el límite del mismo, doblándose el tobillo ligeramente y apoyando el peso del cuerpo en la pierna izquierda. Sujeta el cordón que ciñe el hábito con la mano derecha separándolo levemente del cuerpo; en la izquierda lleva el libro sobre el que se sienta el niño, portador de la bola del mundo, y que mantiene con el santo una relación afectiva como queda patente en el gesto de rodear su cuello con la mano.

Los paños caen desde la cintura, ceñidos por el cordón de tres nudos el que genera cierto abombamiento y fruncimiento del hábito, de modo que los pliegues se desarrollan perpendicularmente sin movimientos violentos, aunque con cierto dinamismo sobre todo en la caída final de los paños y luce ya los falsos ropajes neoclásicos. El tratamiento que se hace de los paños mantiene cierto aristamiento posiblemente mitigado por el espeso repinte de la imagen, dejando ver en algún momento la anatomía subyacente, pero predominan las ropas blandas y de textura dúctil.

El dinamismo de los pliegues que genera un intenso efecto lumínico, queda patente sobre todo en la mitad inferior del hábito donde el pliegue central

avanza mientras, el que cae sobre la pierna derecha, se desplaza transversalmente.

El rostro pequeño con la barbilla escasa, boca pequeña, nariz larga y ojos expresivos, denota un intento de cierta individualización psicológica con todas las limitaciones técnicas del artista, que se pone de manifiesto especialmente en la resolución del Niño.

## **6. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SAN TIRSO DE BUITURÓN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** finales del siglo XIX - principios del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el presbiterio.

**Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 107 cm.

**Policromía:** predomina el marrón oscuro para el hábito del santo además de colores dorados utilizados en las mangas y bajos del hábito. Los colores ocre muy claros con carnaduras son utilizados para los rostros del niño y del santo mientras las vestimentas del niño están policromadas con rosa.

**Conservación y restauración:** en buen estado acusando un importante repinte reciente que oculta en buena medida la talla de la pieza.

**Iconografía:** repite el modelo iconográfico seguido por Francisco de Moure en la imagen de San Esteban de Vilar de Sandiás (1603) que lleva hábito franciscano,



va rasurado y tonsurado y lleva como atributos el niño sobre el libro en la mano izquierda y, en la derecha, una azucena.

**Análisis estilístico:** la pieza es idéntica al San Antonio de *Santa María de la O*, diferenciándose únicamente en que ésta está repintada. El santo debía portar como atributo en la mano derecha un lirio para el codo que se dobla sobre el pecho y la mano se cierra sobre sí misma; hoy observamos una flor artificial que sustituye a la original. El rostro muestra formas idealizadas, mórbidas, que llegan a ser “kistch” en su intento de idealización de belleza: nariz recta, barbilla ligeramente afilada, pómulos destacados y una amplia y artificial tonsura monacal. Las mismas características se repiten en el niño, igualmente idealizado que aparece vestido por completo con una túnica de pliegues suaves que se doblan arremolinándose en los brazos del niño que le cubre su anatomía. El tratamiento de los pliegues de los ropajes es muy blando y dúctil.

En la imagen del santo se mantiene la idealización de las formas, la ausencia de movimientos fuertes. El hábito se configura con pliegues ondulados y morbosos, carentes de aristamientos y de movimientos exagerados y sin adaptarse a la anatomía subyacente. Parece pervivir cierta división, en la parte inferior, en cinco partes que se organizan en un gran pliegue central flanqueado por dos que retroceden y otros tantos que avanzan. Se obtiene así cierto dinamismo que se completa con la ondulación del borde inferior del hábito que deja ver los pies calzados con sandalias del santo.

## **7. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de San Antonio de esta iglesia.

## Ficha técnica

Material: pasta de madera policromada.

Medidas: 105 cm.

Policromía: el color predominante es marrón para el hábito del santo y los cabellos de los dos personajes mientras los ocre claros y las carnaduras son utilizadas para policromar los rostros de ambos. Las vestimentas del niño están policromadas con blanco sobredorado.

Conservación y restauración: la pieza acusa una importante suciedad generalizada con manchas así como pérdidas de policromía.

Iconografía: responde al tipo físico habitual con que se representa a San Antonio y lleva el hábito franciscano, el niño sobre el libro y un lirio en la mano derecha, repitiendo el tipo iconográfico que había seguido Francisco de Moure aunque el modelo aparece ya degenerado con fórmulas muy industrializadas.

**Análisis estilístico:** la pieza responde al mismo molde que el San Antonio de la iglesia de *San Tirso de Buiturón*, aunque ésta no conserva su policromía en buen estado mientras aquella fue repintada.

A pesar de que prima en la imagen el punto de vista frontal, observamos la pervivencia de cierto giro helicoidal que, unido al recurso de doblar el pie derecho levantando el talón al tiempo que se retrasa ligeramente, genera una sensación de movimiento y dinamismo en la escultura. Los pliegues del hábito del santo son muy blandos, con ausencia total de aristamientos utilizando únicamente formas cóncavas alternándose con formas convexas siempre muy suaves y con cierto volumen y sin dejar ver la anatomía subyacente. La parte inferior del hábito parece recordar a la división en cinco partes: un gran pliegue central flanqueado por dos que retroceden y otros tantos que avanzan, pero sin lograr más allá de una atenuada sensación de movimiento; en el borde de la



falda del hábito formas ondulantes dejan ver los pies calzados con sandalias del santo. Los pliegues son dúctiles, suaves, blandos y carentes por completo de aristamientos o formas duras ni siquiera en las mangas donde las telas se arremolinan cayendo en forma de bolsa.

El rostro del Niño sigue un modelo de idealización de belleza llegando a lo “kitsch”: perfectamente proporcionado, estereotipado y de perfil redondeado con ojos y boca muy pequeños y perfectamente perfilados. Va vestido con una túnica que le cubre el cuerpo por completo arremolinándose en sus brazos. En cuanto al rostro del santo, sigue la misma disposición: rostro idealizado de formas mórbidas, con nariz recta, barbilla ligeramente afilada, pómulos destacados por las carnaduras y una amplia e idealizada tonsura monacal.

## **8. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MORQUINTIÁN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la calle de la epístola de entrada al presbiterio, sobre una peana.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 59,5 cm.

**Policromía:** predomina el marrón con sobredorados para el hábito del santo mientras los colores ocres y carnaduras se utilizan para policromar el cuerpo del niño al igual que el rostro, manos y pies del santo.

**Conservación y restauración:** observamos faltas de policromía puntuales así como suciedad superficial.





Iconografía: el santo se representa imberbe, tonsurado y vestido con hábito de su Orden. Lleva como atributos al niño en los brazos sobre una peana conformada por su propio hábito que recoge dejando ver el faldón. El modelo parte del tipo iconográfico de Mateo de Prado en la *Catedral de Orense* (1658), pero, al tener el Niño recostado, nos remite ya a modelos andaluces introducidos en la escultura gallega por el taller de Romay.

**Análisis estilístico:** el santo va vestido con hábito franciscano marrón con los bordes de falda policromados en oro, ceñido a la cintura con cordón, con cogulla estrecha y amplias mangas. Los paños los organizan de un modo muy dinámico combinando formas ziz-zagueantes, muy características de este momento partiendo de la cintura hacia la parte izquierda, formas redondeadas desde allí hasta el remate de la falda y formas tubulares del paño que se arremolinan en la parte derecha junto con pliegues que comienzan a aristarse. Todos ellos forman un gran conjunto de telas muy movidas y pictóricas que provienen de diferentes direcciones que genera un gran dinamismo.

La disposición de la figura en el espacio sigue el recurso de exonerar la pierna derecha que además arrastra las telas del hábito hacia atrás dibujando formas redondeadas a la altura del tobillo dando así una buena relación entre anatomía y ropajes. Mientras, la pierna izquierda se adelanta llevando con la parte derecha del hábito que simula el movimiento de avance de la misma. Se trata de un modo de representación muy naturalista en el que prima el punto de vista frontal en la imagen, el movimiento y la plasticidad.

En los rostros del santo y niño no se percibe ese naturalismo tal vez por el exagerado repinte que sufrió la escultura, pero sobre todo por su carácter estereotipado. Son rostros de composición simétrica, con ciertas deficiencias técnicas en la ejecución tales como las orejas excesivamente grandes del santo o el tamaño exagerado de la cabeza del Niño.

La relación entre el santo y el niño se establece únicamente en la mano de éste que se agarra a cuello del santo y las manos de aquel que lo sujetan con firmeza sobre el paño lo que parece ser una prolongación de su propio hábito.

Por lo demás, no hay contacto visual ni actitud entre ambos, ya que el niño se vuelve hacia el espectador describiendo una torsión que supera el punto de vista frontal que, ya decíamos antes, es la que sigue a la figura del santo.

## **9. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor de la iglesia, en el primer cuerpo, en la calle de la epístola.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 97,5 cm.

**Policromía:** el hábito del santo está claramente repintado de gris sin ningún resto de dorados salvo en el cordón de tres nudos. Para los rostros, manos y pies del santo y el cuerpo del niño se utilizan carnaduras.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general aunque presenta abundante suciedad superficial en el rostro, en el santo y en el cuerpo del niño.

**Iconografía:** el santo viste hábito franciscano y aparece barbilampiño y tonsurado. Lleva como atributo al niño que lo sujeta con las dos manos en actitud muy cariñosa. Este modelo iconográfico parte del círculo Cano- Mena y, a través del taller de Miguel Romay<sup>746</sup>, llega a escultores como Agustín Álvarez que ejemplifica su imagen para Loureda (1741).



---

<sup>746</sup> Las últimas investigaciones dudan seriamente de la existencia de Benito Silveira a quien Ceán atribuía las esculturas de los retablos del crucero del Monasterio de San Martín Binarío, aún con las dudas de Otero Túnuez que indicaba su vinculación “con los herederos del arte de Romay”

**Análisis estilístico:** de canon alargado, la escultura se dispone en el espacio con una clara intención de movilidad, avanzando con la pierna izquierda que se adelanta mientras la derecha se exonera ligeramente. Las vestimentas del santo recogen una plasticidad y dinamismo conseguido por el aristamiento de los pliegues especialmente visible en la parte izquierda del hábito, mientras en la derecha perviven formas redondeadas y naturalistas a largo de lo que sería la pierna izquierda y el tobillo que se dejan translucir bajo los ropajes. La falda del hábito aparece dividida en cinco partes aunque no muy claras: dos pliegues en los extremos, dos en los pies y uno entre ellos. En el extremo izquierdo se utiliza el recurso de aplicar un corte sobre el pliegue y sobre el pie izquierdo para que repose sobre él.

Prima el punto de vista frontal, el santo sostiene al niño con las manos abiertas y los brazos ligeramente separados del cuerpo en un claro gesto de atraerlo hacia él. Entre ambos se establece una complicidad intensa, relación afectiva añadida por la tierna mirada del santo y la dulce expresión de su cara, con los ojos grandes y muy abiertos, la boca pequeña con los labios suavemente cerrados y la cabeza ligeramente inclinada sobre el niño el que, además, extiende los brazos alcanzando la cara del santo en un gesto cariñoso.

## **10. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en la sacristía de la iglesia.

---

(OTERO TÚÑEZ, R.: “Los retablos del crucero de San Martín Pinario”, *Boletín de la Universidad Compostelana*, 1956, p. 572. Parece claro, pues, que estas obras, entre las que se encuentra la imagen de San José del Retablo de la Virgen inglesa, fueron realizados por los discípulos de Miguel de Romay. Sobre este tema véase FOLGAR DE LA CALLE, M. C y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Los retablos”, *Catálogo de la Exposición Santiago: San Martín Pinario...*, p. 266 y 267.

### Ficha técnica:

Material: madera policromada.



Medidas: 65,5 cm.

Policromía: predomina el marrón oscuro utilizado para policromar el hábito del santo así como los cabellos del niño que le acompaña, blanco para el paño sobre el que se dispone el niño con ocre claros y las carnaduras que policroman el cuerpo del niño y el rostro del santo.

Conservación y restauración: se encuentran en buen estado aunque acusa suciedad superficial.

Iconografía: el santo lleva amplia tonsura e, imberbe, lleva el hábito de su Orden y, como atributo, al niño en su brazo izquierdo apoyado sobre un paño blanco que sujeta con las manos el santo. Este tipo iconográfico deriva del círculo Cano- Mena que, a través del taller de Miguel de Romay, llegó a escultores como Agustín Álvarez que ejemplifica su imagen para Loureda (1741).

**Análisis estilístico:** se trata de una escultura dinámica en la que se utiliza el recurso de exonerar la pierna derecha y adelantar la izquierda para generar movimiento aunque el efecto es deficiente ya que el escultor establece entre los dos pies un ángulo de 90 grados que hace inverosímil la disposición del santo en el espacio.

La sensación de movimiento y plasticidad se realiza muy bien en el hábito del santo que va ceñido a la cintura (o incluso más arriba, lo que hace que el canon sea demasiado alargado), hace que los pliegues se arremolinen en ese punto para caer después divididos en tres partes: una central en la que caen rectas hasta llegar al pie calzado con sandalia sobre el que reposan las ropas; en la parte izquierda se disponen pliegues acartonados y aristados que generan un pictoricismo característico de este momento. Finalmente los paños de la parte

izquierda caen prácticamente sin aristar. Las mangas del hábito van con formas un tanto exageradas aunque esquematizadas, adaptándose a la anatomía de los brazos generando pliegues en los codos que se doblan para sujetar al Niño.

La relación que se establece entre el santo y el niño es cariñosa tal como demuestran el gesto de éste al estirar el brazo hacia el santo o la mirada que se cruzan ambos. El rostro simétrico del santo presenta rasgos naturalistas: boca pequeña entreabierta, nariz ligeramente aguileña y ojos almendrados. Lo mismo se repite en el niño que se representa además en movimiento, gesticulando de un modo también naturalista subrayado por las carnaduras de los pómulos y los rizos trabajados del cabello.

El dinamismo de la imagen, el tratamiento de los pliegues que alternan formas aristadas y redondeadas y las formas naturalistas tanto de los rostros como de los paños son rasgos que responden al segundo tercio del siglo XVIII.

## **12. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa sobre la mesa del altar de la Virgen de la Inmaculada, en el muro sur del crucero de la iglesia, en la calle de la epístola.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 75 cm.

**Policromía:** predomina el color marrón con motivos sobredorados para el hábito del santo y blanco para el manto que cubre el Niño. Policroman el rostro de San Antonio y el cuerpo del niño los colores ocres claros

Conservación y restauración: presenta un buen estado general aunque acusa suciedad generalizada superficial.



Iconografía: lleva como atributos, además de su propio tipo físico y el hábito franciscano, a un niño dispuesto en su brazo izquierdo sobre un paño blanco, volviéndose en actitud muy cariñosa. El tipo iconográfico deriva del círculo Cano- Mena que, a través del algún escultor del taller de Miguel de Romy, llegó a escultores como Agustín Álvarez que ejemplifica su imagen para Loureda (1741).

**Análisis estilístico:** la documentación recoge la noticia de la composición de un altar y andas de

San Antonio en 1738<sup>747</sup>, si bien ese altar ya no existe.

El santo lleva hábito franciscano que sujeta al niño sobre un paño que, aunque aparezca policromado del mismo color que el hábito, es independiente. El tratamiento que se hace de las vestimentas busca crear movimiento y dinamismo acorde con la disposición en el espacio de la figura del santo. Éste enseña la pierna derecha mientras adelanta la izquierda en clara intención de avanzar a pesar de la deficiente ejecución que observamos en la inverosímil disposición de las puntas de los pies que divergen por completo.

En cuanto a los paños, se combinan formas en "v" en la parte izquierda que caen desde la cintura en la que se ciñe el hábito con cordón de tres nudos y evolucionan en formas redondeadas que se combinan con zonas achaflanadas; enrollados al derecho los pliegues aristados alternan con formas en "zigzag". La parte inferior de la falda del hábito aparece dividida en cinco partes reposando una de ellas sobre el pie izquierdo con el pliegue doblado correspondiente encima de él. El trabajo de las telas va a generar un efecto dinámico y muy

---

<sup>747</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 314.

pictórico enfatizado por el borde de la falda del hábito de contornos claramente dibujados con formas aristadas y acartonadas.

El santo sostiene al niño en los brazos estableciendo con él una relación cariñosa subrayada por la mirada del santo y el gesto del niño de estirar los brazos a su cuello. Para realizar este gesto el niño realiza un fuerte giro helicoidal con una torsión del tronco que exagera una línea de dispersión de fuerzas a la opuesta establecida por los brazos del santo que sujeta el paño con las manos.

Las formas de los rostros son suaves y naturalistas: ojos almendrados, nariz recta, boca pequeña cerrada y carnaduras en los pómulos, cabellos trabajados a mechas muy organicistas.

La pieza recuerda al San Antonio de la iglesia de Santa María de Morquintían realizada en la misma época; ambas según el mismo modelo iconográfico así como los esquemas compositivos aunque la calidad de ejecución sea bien diferente.

## **12. SAN ANTONIO DE PADUA IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor, en la hornacina del evangelio.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 86 cm.

**Policromía:** predominan los marrones que recubren el hábito del santo y los cabellos de ambas esculturas. Se emplean colores ocre y carnaduras para el



cuerpo del niño, rostro y manos del santo, mientras el blanco sobredorado policroma el manto sobre el que reposa el niño.

Conservación y restauración: la imagen presenta bastante suciedad superficial, pero está en buen estado.

Iconografía: además de su tipo físico y hábito de su Orden, el santo lleva como atributo principal al niño sentado sobre un paño que sujeta con las dos manos tal como se representa en la imagen italiana del *Convento de San Francisco de Santiago* (1750).

**Análisis estilístico:** la imagen representa a un San Antonio que lleva a un niño sobre un largo paño que estira con su mano derecha y cuelga sobre su brazo izquierdo, estableciendo una acusada diagonal de dispersión que se contrapone a la que establece el extremo derecho del paño; el niño apoya la cabeza en el santo. Cada parte del cuerpo del santo está en un plano diferente lo que supone una máxima dispersión de fuerzas tan característica de la escultura rococó.

El canon de la imagen es largo, la escultura se levanta en el espacio y este ritmo ascensional se ve enfatizado por las diagonales de composición. En los pliegues predomina el punto de vista frontal y único; son pliegues totalmente falsos que no dejan traslucir la anatomía subyacente y que se van aristando en duras telas que caen en paralelo unas a otras. No se ciñe el cinturón de tres nudos franciscano en la cintura lo que evita, de entrada, efectos más pictóricos de los pliegues. No obstante, en el paño en el que envuelve al niño observamos esa organicidad subrayada por el efecto de que se escurre entre los dedos del santo.

El rostro de San Antonio acusa cierta introspección anímica mientras mira al Niño. Presenta facciones clásicas: nariz recta, arco ciliar ligeramente marcado, y los ojos entreabiertos para enfatizar la mirada hacia abajo al niño.



### 13. SAN ANTONIO DE PADUA IGLESIA DE SANTA MARIA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII (santo) y segunda mitad del siglo XIX (Niño).

**Estilo:** rococó - ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 69,5 cm.

**Policromía:** el color predominante es el marrón que recubre el hábito del santo. El niño está vestido con una prenda rosa y reposa sobre un paño azul con decoraciones en blanco. Finalmente, colores ocre y carnaduras son empleadas para policromar el rostro y manos del santo y del Niño.

**Conservación y restauración:** pérdidas de policromía puntuales y suciedad superficial.

**Iconografía:** lleva como atributos, además de su tipo físico y hábito franciscano, el niño que está sobre un paño sujetado por las dos manos, tal como se representa en el *Convento franciscano de Santiago*, imagen foránea de 1750.

**Análisis estilístico:** a primera vista es patente que la escultura está retocada ya que la imagen respondería a una cronología de finales del siglo XVIII mientras que el niño es posterior tal como se aprecia tanto en su iconografía como en la ejecución. Igualmente se han puesto unas manos nuevas al santo.

Hay una falta total de comunicación entre santo y Niño, si bien hay que tener en cuenta que el niño no es el original que acompañaba al santo; sin embargo, el santo mira decididamente al frente. Se dispone en el espacio haciendo el gesto de avanzar adelantando la pierna izquierda y exonerando ligeramente la derecha. Lleva amplias vestimentas compuestas por falsos y amplios ropajes que ocultan la anatomía subyacente. El tratamiento que se hace

de ellas es muy plástico y pictórico ya que se combinan formas redondeadas y suaves con pliegues acartonados que incrementan la dureza en el tratamiento.

#### 14. SAN ANTONIO DE PADUA IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** finales del siglo XVIII - principios del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la nave principal de la iglesia, en la calle del evangelio.

##### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 76 cm.

**Policromía:** predominan el marrón muy oscuro, casi negro para el hábito del santo mientras los



ocres muy claros acompañados de carnaduras son utilizados para policromar al niño en el rostro del santo.

**Conservación y restauración:** está en buen estado acusando tan sólo cierta acumulación de suciedad. Se observa un importante y sólido repinte que oculta la talla real de los pliegues.

**Iconografía:** el santo viste hábito de su Orden y lleva como atributos al niño sentado sobre un libro en la mano izquierda y un lirio en la derecha. El modelo iconográfico responde a la variante de José Gambino para Présaras y de José Ferreiro para la Capilla del Pazo de Mariñán<sup>748</sup>.

**Análisis estilístico:** se utiliza un canon bastante alargado muy característico de los años finales del siglo XVIII tal como puso de moda el taller de Gambino y de

---

<sup>748</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: *Mariñán, pazo de los sentidos*, Diputación provincial, A Coruña, 1999.

Ferreiro. La característica más significativa a la hora de hablar de la disposición del santo en el espacio es que cada parte del cuerpo ocupa un plano diferente, es decir: hay una total dispersión de fuerzas, un afán de dinamismo, de movimiento que genera la propia disposición de la escultura. La pierna izquierda se retrasa sensiblemente mientras se adelanta la derecha que genera un giro helicoidal fuerte y, después, un intenso dinamismo en los paños del hábito. Hasta donde podemos percibir, a causa del repinte bastante sólido que oculta el trabajo de los pliegues, el tratamiento de las mismas parece combinar formas aristadas con alguna presencia de achaflanamiento -tal como parece apreciarse sobre la pierna derecha adelantada, sobre los pies y posiblemente en la zona inferior del hábito- con formas al mismo tiempo de excesiva blandura y suavidad. El cordón que ciñe la cintura hace que los paños caigan en forma de pliegues perpendiculares, siguiendo una disposición bastante geométrica y organizada. Así mismo, al juego del contorno le siguen formas bastantes suavizadas, redondeadas y sin aristamientos. En todo caso, son telas que están ocultando la anatomía subyacente del santo, que conforman ropajes amplios y dinámicos que generan un intenso efecto lumínico y plástico.

El rostro del santo se define siguiendo líneas clásicas aunque con una clara tendencia naturalista y melancólica. Sobre una fuerte estructura ósea se dispone cada una de las partes de la cara en la que se enfatiza una ligera depresión en las sienes, nariz y cejas rectas, boca perfectamente proporcionada y barbilla prominente. Se acusa un intenso tratamiento lumínico de los cabellos que se trabajan mechón a mechón, tanto en el santo como en el niño. Éste tiene una cuidada anatomía y su disposición, estirando ambos brazos hacia el santo en una actitud muy cariñosa, está perfectamente lograda, aunque el santo no corresponda a la misma, tal como sucede también en el *San Antonio de Présaras*. Del mismo modo, la disposición de las manos del santo resulta de un logrado naturalismo, ya que lo adornan de una gran organicidad sujetando el libro separado para los dedos índice y medio en la mano izquierda y resolviendo correctamente el movimiento de sujeción en la derecha, tal como había

realizado Gambino en el *San Antonio del Convento de Herbón (A Coruña)*. La pieza presenta además similitudes con el San Antonio de Ferreiro para el *Pazo de Mariñán*.

## 15. SAN ANTONIO DE PADUA

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII. Niño siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico-ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la nave principal sobre una peana, en la calle de la epístola bajo un arco embutido.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 98,5 cm.

**Policromía:** lleva el hábito marrón con el cordón beige, la túnica del niño es azul verdoso y los cabellos de ambos marrones. Las sandalias del santo son negras y el lirio de su mano verde.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque con suciedad superficial.

**Iconografía:** se trata de la representación de san Antonio que sigue el modelo de Gambino para el *Convento de San Antonio de Herbón (Padrón)*. El santo se apoyaba en una cruz con la mano derecha, miraba de frente y sujetaba al niño con el brazo izquierdo. Aquí sujeta un lirio con la mano derecha y al niño con la izquierda cuya actitud ha cambiado por ser una imagen posterior.

**Análisis estilístico:** la imagen se dispone en el espacio haciendo el gesto de avanzar adelantando ligeramente la pierna izquierda y exonerando la derecha.



Lleva amplias vestimentas compuestas por falsos y amplios ropajes que ocultan la anatomía subyacente con pliegues que combinan formas lisas y tubulares en la falda del hábito con otras achaflanadas en el lado izquierdo de la misma y acartonadas sobre todo en el haz que ciñe la cuerda con tres nudos. El rostro tiende a idealizarse aunque permanecen rasgos naturalistas como el mentón destacado, la nariz recta, los ojos de órbita remarcada y la boca pequeña y apretada. En cambio, el niño muestra ya la tendencia de idealización en pleno apogeo en cuanto a la anatomía y rostro y los pliegues de su túnica que son ya muy suavizados y redondeados adaptándose a su anatomía.

## **16. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1873-1874.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la nave principal.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 81,5 cm.

**Policromía:** se utiliza marrón muy oscuro para el hábito y dorados para las orlas decorativas del mismo y el cordón. Para los rostros, manos y pies se emplean ocre y carnaduras.

**Conservación y restauración:** presenta diversas pérdidas matéricas en el hábito y en el cabello del santo. El niño ha perdido la mano izquierda.

**Iconografía:** el santo franciscano se representa imberbe y ampliamente tonsurado, vestido con hábito franciscano que lleva como atributos una azucena



en la mano derecha y el niño en la izquierda, al que aprieta contra su pecho mientras él se vuelve hacia el espectador agarrándose del cuello del santo. Así es cómo representa Gambino a San Antonio en el *Convento de Herbón* (1745-1749).

**Análisis estilístico:** según el libro de fábrica, la imagen fue realizada, junto con una de San Roque, entre los años 1873-1874 pagándose un total de seiscientos sesenta y cinco reales por ambas, aunque no se recoge el nombre del artista o taller<sup>749</sup>. La imagen repite las características de un estilo ecléctico con imitaciones barrocas y connotaciones neoclásicas. Así el santo carece de cualquier tipo de movimiento; se dispone en el espacio con los pies a la misma altura, alejando la mano derecha del cuerpo y acerca la izquierda con el niño en su rostro, pero siempre valorando un punto de vista frontal.

Hay una gran variedad en el tratamiento de los paños, predominando los conjuntos de pliegues verticales muy finos en la parte derecha que se conjugan con pliegues acartonados y aristados en la orla inferior de la falda del hábito, zonas planas y redondeadas sobre la pierna derecha y pliegues cóncavos suaves a la derecha del cordón que ciñe el hábito a la cintura; precisamente el cordón conforma una falda acampanada, recurso muy frecuente en esta época.

En cuanto el rostro del santo presenta formas suaves: boca abierta y sonriente, ojos almendrados con escasas cejas y los ángulos de la mandíbula ligeramente marcados. El niño tiene una imagen de vestir carente por completo de organicidad y naturalismo.

## **17. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO.**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

---

<sup>749</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 485.

**Localización y procedencia:** pertenece al retablo de la Virgen del Carmen en el que se dispone en la hornacina del evangelio del primer cuerpo.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.

**Policromía:** el manto del santo está policromado en marrón muy oscuro, casi



negro, con sobredorados para las orlas del hábito y blanco para el cordón del mismo y las telas que cubren al niño. Se utilizan para los rostros y manos de ambos ocres claros y carnaduras.

**Conservación y restauración:** la pieza presenta abundantes faltas matéricas sobre todo en la parte izquierda del hábito y en los pies. Por lo demás está cubierta por una buena capa de suciedad y polvo. Necesita reintegraciones y una limpieza.

**Iconografía:** se representa al santo vestido con hábito de su Orden, imberbe y tonsurado, con dos atributos, el lirio en la mano derecha y un niño en el brazo izquierdo. Éste estira su mano izquierda

hacia el rostro del santo estableciendo una relación cariñosa que el santo no le corresponde ya que mira de frente. De este modo representa Gambino a San Antonio en el retablo mayor del *Convento de Herbón* (1745-1749).

**Análisis estilístico:** cabe destacar que hay otra imagen de San Antonio muy similar a esta en la iglesia de Carantoña, en otros tiempos dependiente de la iglesia de Ponte do Porto<sup>750</sup>. La escultura apoya su peso en la pierna izquierda doblando la pierna derecha, lo que genera una ligera curvatura en “s” en la parte derecha del cuerpo que crea cierta sensación de movimiento subrayado por la orla inferior del hábito que lleva ligeramente hacia el exterior.

---

<sup>750</sup> De hecho, los libros de fábrica de las iglesias de Ponte do Porto y Carantoña eran compartidos.

Las vestimentas presentan un amplio muestrario de pliegues: acartonados y aristados en la parte derecha que contrarrestan con las zonas lisas de la parte izquierda, sobre la pierna y el tobillo que se doblan, de formas acampanadas con volumen en la parte inferior de la falda del hábito y el paño con lisos colgantes en las mangas donde se forman bolsas. El cordón de tres nudos del hábito franciscano fuertemente atado en la cintura da lugar a una forma acampanada muy repetida en las esculturas de este momento.

Las formas del rostro y manos de ambas imágenes son suaves, mórbidas y de gran delicadeza, buscándose una idealización de las formas: ojos grandes y abiertos subrayados por las cejas muy bien dibujadas, nariz recta, boca pequeña, barbilla ligeramente apuntado y cabellos tratados mechón a mechón. El niño estira su mano izquierda hacia el rostro del santo, estableciendo así una relación de cariño que, no obstante, no está secundada por el santo que mira de frente con gesto bondadoso.

La imagen conjuga diversos rasgos estilísticos de época barroca reinterpretados y arcaizantes en algunos casos, conjugados con otros ya neoclásicos y con influencias del naturalismo romántico.

## **18. SAN ANTONIO DE PADUA SAN MARTÍN DE CARANTOÑA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está en la nave de la iglesia.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** s.m.



**Policromía:** el hábito del santo está pintado de marrón muy oscuro, casi negro ligeramente descolorido, sobredorado para las diversas orlas de las vestimentas tanto del santo como del niño con blanco para la túnica del niño y el cordón del santo. Para los rostros, manos y pies se utilizan carnaduras y ocre muy suaves.

**Conservación y restauración:** está en bastante buen estado, salvo por la presencia de una gran capa de suciedad.

**Iconografía:** se representa al santo barbilampiño y con tonsura, vestido con el hábito de su Orden, llevando como atributos el niño sujeto con el brazo izquierdo y con un lirio en la mano derecha. El niño estira las dos manos hacia el rostro del santo estableciendo una relación cariñosa mientras el santo le



corresponde con la mirada. El tipo iconográfico varía sensiblemente el tipo de Gambino en el *Convento de Herbón*, pues la relación entre santo y niño aquí es más intensa.

**Análisis estilístico:** la imagen sigue los esquemas del San Antonio de la iglesia de Ponte do Porto lo que no resulta extraño si tenemos en cuenta que Carantoña era filial de aquella.

La escultura apoya el peso en la pierna izquierda mientras dobla la derecha que se retrasa ligeramente tal como deja ver el pie. Los pliegues dejan traslucir la anatomía sobre la pierna derecha a causa del corte transversal que se aplica en los pliegues en la parte superior de la rodilla. Sobre el tobillo una zona plana que contrasta con la parte derecha del hábito, donde se suceden pliegues acartonados y aristados que terminan en la parte inferior en forma de orla sinuosa. Sobre el cordón de tres nudos los pliegues también se aristan mientras en las mangas caen haciendo bolsas bajo los brazos. Por debajo del cordón el

hábito cae dibujando una forma acampanada bastante abierta que remata en la orla inferior con el mismo efecto.

En el tratamiento de las formas anatómicas observamos una idealización y morbidez tanto en el rostro de proporciones muy equilibradas de los ojos, nariz y boca, como en las manos de largos dedos y textura suave. El niño se representa vestido mirando al santo y extendiendo las manos hacia él, que le devuelve la mirada.

## **19. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la transición de la nave principal a la capilla del evangelio.

**Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 87 cm.

**Policromía:** predominan los marrones que recubren el hábito del santo y grises que decoran algunas franjas de la propia vestimenta. El niño está semicubierto con un paño blanco, el rostro del santo y el cuerpo del niño están policromados con ocres claros y carnaduras. Está repintado en su totalidad.

**Conservación y restauración:** está en perfecto estado de conservación aunque observamos que sufrió un denso repinte relativamente reciente.

**Iconografía:** además de su tipo físico y el hábito franciscano, el principal atributo del santo es el niño que lo lleva en el brazo izquierdo y un lirio o azucena que debía llevar en la derecha, hoy perdido. La disposición del niño, sobre el brazo



izquierdo apretado contra el santo y con cierta relación con el santo, partiría del modelo de Gambino para el *Convento de Herbón* (1745-1749), aunque con variaciones lógicas por el paso del tiempo.

**Análisis estilístico:** la composición es frontal. La escultura apoya el peso en la pierna izquierda mientras la derecha se dobla formando una suave curvatura en “s” que recuerda a las composiciones barrocas. Observamos la deficiente resolución del tobillo derecho que resulta inverosímil ya que establece un fémur de dimensiones imposibles en la pierna del santo. Por debajo del hábito se pueden ver claramente los pies del santo calzados con sandalias.

Los pliegues de las vestimentas son muy sencillos y combinan pliegues suaves con zonas lisas como encima del tobillo o en la cogulla totalmente lisa y simplificada, con pliegues acartonados y aristados en la parte derecha del hábito. En las mangas, las telas se arremolinan cayendo en forma de bolsas y el cordón de tres nudos, que ciñe el hábito a la cintura, da lugar a varios pliegues blandos y dúctiles pegados al cuerpo. Predomina la verticalidad solamente rota por los amplios pliegues aristados de la derecha que cortan transversalmente la falda del hábito para reposar bajo el tobillo en formas suaves.

Las formas del rostro buscan una idealización serena característica del eclecticismo: ojos grandes y abiertos perfectamente delimitados y dibujados, nariz recta, formas geométricas en la configuración con la barbilla ligeramente afilada. Los cabellos, trabajados a mechass, conforman un cabello tonsurado también muy idealizado ya que aparece perfectamente dispuesto, rizo a rizo.

## **20. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SAN FÉLIX DE CABERTA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor, en la calle de la epístola.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 93,5 cm.



**Policromía:** el hábito está pintado de marrón oscuro, se utilizan carnaduras para rostros, cuerpo del Niño, manos y pies y blanco para el cordón del hábito

**Conservación y restauración:** está en bastante buen estado salvo por pequeñas pérdidas matéricas en el hábito del santo y en su mano derecha.

**Iconografía:** se representa al santo con su tipo físico habitual y vestido con hábito de su Orden. Lleva como atributos al niño que lo aprieta contra él y que lleva, además, un lirio en la mano, atributo también del santo. El modelo del que partiría es el de Gambino para el *Convento franciscano de Herbón* (1745-1749) aunque con variaciones lógicas a causa del tiempo pasado.

**Análisis estilístico:** la imagen repite los esquemas del San Antonio de *Villastose*: apoya el peso en la pierna izquierda y dobla la derecha mostrando los pies calzados con sandalias, por debajo del hábito. Lleva al niño en el brazo izquierdo aunque aquí renuncia a un forzado giro helicoidal y, de hecho, se observan dificultades para que se sustente.

Hay una gran diversidad de pliegues: blandos y dúctiles en la parte izquierda con partes lisas sobre el tobillo, aristados en la parte derecha del hábito que lleva hacia el exterior, en partes verticales de pliegues cóncavos alternando con convexos y con cierto volumen en las mangas en las que se forman bolsas. Todas ellas sin demasiada organicidad y de poca calidad si tenemos en cuenta que el escultor se limita a tallar en la madera dejando partes

en resalte. La cogulla aparece muy simplificada, sin volumen ni pliegues, con forma acampanada cubriendo casi todo el pecho. Aunque así, parece cierto atisbo de movimiento en el exterior de la falda del hábito en la parte derecha en la que se resalta el contorno de la imagen.

Los rasgos del rostro, ovalados y suaves, buscan la idealización de la belleza llegando al “kitsch”: grandes ojos perfectamente delimitados en las órbitas, boca pequeña y bien dibujada, nariz pequeña,... lo mismo que el cuerpo del niño rodeado por un pequeño paño rojo.

Se repiten formas del pasado reinterpretadas y transformadas llegándose a una idealización que niega todo rasgo de organicidad y naturalismo.

## **21. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el ábside del evangelio.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 108 cm.

**Policromía:** está recientemente repintado de color marrón oscuro el hábito del santo y de color azul las vestimentas del niño. Para los rostros, manos y pies se utilizan carnaduras y ocre muy suaves.

**Conservación y restauración:** la escultura está en buen estado y fue pintada recientemente.



Iconografía: la imagen partiría del tipo del San Antonio de la *Catedral compostelana* en el que el santo se representa imberbe y tonsurado, vestido con hábito de la Orden y llevando al niño en los brazos apretado contra él, volviéndose hacia el espectador.

**Análisis estilístico:** la escultura de canon muy largo, tiende a una pronunciada verticalidad subrayada por los pliegues del hábito muy redondos, con formas tubulares en los extremos y completamente liso en la mayor parte de la falda del hábito. Bajo éste sobresalen los pies de formas idealizadas con dedos muy largos y falanges remarcadas, calzados con sandalias. La misma realización observamos en las manos del santo en las que se enfatiza la representación de los dedos intentando adaptarse al cuerpo del niño que sujetan.

En el cuerpo, por encima del cordón de tres nudos en los que ciñe el hábito a la cintura, los pliegues se aristan de un modo muy artificial en las mangas: la parte inferior es lisa y de ella parte una serie de pliegues en forma de racimo. En el pecho predominan los pliegues abultados, pero sin tratamiento aristado. La cogulla, muy simplificada, denota algún rasgo naturalista al plegarse sobre sí misma justo donde el niño se apoya en el santo. Éste va vestido con una túnica azul (fruto del repinte que sufrió la pieza), pegada al cuerpo que mezcla pliegues muy blandos y ondas con algún acartonamiento a la altura del tobillo que se dobla sobre la mano derecha del santo.

La búsqueda de una belleza idealizada que llega a rozar lo “*pompier*” es patente sobre todo en los rostros de las dos imágenes. El niño tiene los ojos grandes y abiertos, nariz puntiaguda, boca pequeña y orejas semicubiertas por los cabellos que son tratados mechón a mechón con rizos volumétricos. En cuanto al santo, el rostro de formas mórbidas y carnaciones poco detalladas sin perfiles anatómicos repite los esquemas kistch: nariz recta, boca pequeña de labios estrechos perfectamente delimitada, ojos grandes y cejas estilizadas.

## 22. SAN ANTONIO DE PADUA

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** en la hornacina principal del retablo, en la nave principal de la iglesia en la calle del evangelio.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 49 cm.

**Policromía:** predominan los colores marrones del hábito del santo y de los cabellos de las dos imágenes mientras los colores ocres se emplean para los rostros del santo y del niño. El manto del niño está policromado en blanco y gris y sobredorado.

**Conservación y restauración:** presenta leves faltas policromáticas así como cierta acumulación de suciedad, pero está en bastante buen estado.

**Iconografía:** el santo se caracteriza por su tipo físico, imberbe y tonsurado, y el hábito franciscano. Lleva como atributo el niño, cubierto con un amplio paño recientemente pintado, al que eleva por encima de su propia cabeza, sujetándolo principalmente con la mano izquierda y ayudándose con la derecha. El tipo iconográfico deriva de la imagen de San Antonio de la *Catedral de Santiago* en cuanto al gesto del santo de elevar el niño por encima de su cabeza.

**Análisis estilístico:** el canon que se utiliza es de tamaño natural disponiéndose la escultura en el espacio utilizando el recurso inicialmente empleado por José Ferreiro, de exonerar la pierna derecha avanzando levemente la izquierda, disposición muy mal resuelta por ser totalmente inverosímil la disposición de los pies.

El santo alza al niño con la mano izquierda valiéndose de la derecha para ayudarse. Observamos una intensa relación afectiva entre ambos, reforzada por



el cariñoso gesto del niño que lleva las manos hacia el rostro del santo y las miradas de ambos que se buscan. Ambos rostros siguen formas totalmente idealizadas, así como las manos y los pies. Son rostros de forma ovalada, de líneas suavizadas y facciones individualizadas en los que se añade cierta caracterización psicológica.

Los paños del hábito son amplios y dejan intuir, en parte, la anatomía subyacente, pero de un modo moderado, siguiendo un tratamiento muy naturalista, con formas redondeadas, blandas y dúctiles que generan efectos plásticos.

### **23. SAN ANTONIO DE PADUA**

#### **IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.



**Localización y procedencia:** la imagen se sitúa sobre el entablamento del retablo mayor, en la nave de la iglesia.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 76,5 cm.

**Policromía:** se pinta el hábito del santo con un gris oscuro, casi negro, mientras el paño que envuelve al niño es blanco sobredorado en los bordes, el mismo que se utiliza para decorar la orla inferior del hábito franciscano. Para los rostros, tanto del

niño como del santo, se utilizan ocre claros con carnaduras.



Conservación y restauración: está en buen estado, acusando únicamente el estar recubierto de cierta acumulación de suciedad. Fue pintada, lo que alteró su policromía original.

Iconografía: se representa al santo barbilampiño y con amplia tonsura, vestido con hábito franciscano con el niño como atributo. Éste va envuelto en un paño blanco que le sirve como peana que sujeta al santo ayudándose con las dos manos. El tipo iconográfico sigue al San Antonio de la *Catedral de Santiago*.

**Análisis estilístico:** una imagen de San Antonio aparece recogida en el inventario de 1930, primero, y de 1958 después, situada en el retablo mayor. La fecha se corresponde con las características estilísticas de la pieza<sup>751</sup>.

La escultura se dispone en el espacio exonerando la pierna derecha y adelantando la izquierda, fórmula establecida por el escultor José Ferreiro y que aquí se está retomando, aunque con ciertas deficiencias técnicas para su correcta consecución.

Es patente una intensa relación afectiva entre el niño y el santo en base al gesto de éste de estirar las manos hacia aquel, la mirada alzada del santo buscando la del niño con el cariñoso modo de sujetarlo.

Tanto los rostros como las manos tienen una clara idealización, de formas suavizadas y redondeadas. En el rostro se individualizan las formas para obtener una caracterización psicológica de los mismos: barbilla comedida, ojos y boca muy proporcionados, nariz ligeramente grande, orejas muy naturalistas así como los cabellos que dejan ver la tonsura del santo.

Los paños del hábito caen muy rectos desde la cintura, sin apenas generar movimiento y, por tanto, carentes de dinamismo. Sin embargo, sí se añaden efectos lumínicos sobre todo en las mangas donde los paños se achaflan, repitiendo de nuevo fórmulas de Ferreiro, buscando curar claramente el gesto de doblar el codo para sujetar al niño. Por el contrario, en la falda del hábito se trabajan los paños con gran suavidad y ductilidad: son paños amplios, redondeados y muy naturalistas.

---

<sup>751</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 71.

## 24. SAN ANTONIO DE PADUA

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo de la Virgen del Carmen, en la calle del evangelio.

#### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 155 cm.

**Policromía:** se utiliza marrón oscuro para el hábito del santo y blanco para el cordón del mismo y colores ocres para las vestimentas del niño. Para los rostros, manos y pies se emplean carnaduras y ocres muy suaves.

**Conservación y restauración:** está en buen estado.

**Iconografía:** la imagen parte de los tipos iconográficos difundidos por los talleres industriales de Olot, en los que el santo se representa imberbe y tonsurado, muy hierático y vertical, vestido con hábito de la Orden. Lleva como atributos el niño en el brazo apretado contra él y un lirio que lleva en la mano.

**Análisis estilístico:** la imagen representa al santo franciscano con el niño en sus brazos que porta en su mano izquierda un lirio que es atributo del santo. La disposición del niño es muy artificial ya que está sentado de lado sobre el brazo derecho del santo al tiempo que eleva la mirada hacia su rostro. La escultura sigue un canon muy alargado y repite la fórmula barroca de exonerar una pierna y adelantar la opuesta. En este caso la pierna derecha se adelanta mientras la izquierda se dobla por el tobillo para atrasarse; sobre él queda una zona lisa en la parte derecha y en el resto de la falda del hábito un conjunto de pliegues verticales, de ondas suaves que parten de la cintura donde el cordón de tres nudos que ciñen las telas. En las mangas observamos un remolino de los pliegues,



también de perfil muy suave, tendiendo a una idealización de las formas y una búsqueda de la belleza que llega a ser totalmente kistchitsch. Este hecho es notable sobre todo en los rostros y las manos del santo y del Niño: rostros pequeños, sin ningún tipo de naturalismo, de formas redondas, boca y nariz pequeña, ojos perfectamente delimitados y almendrados y, en cuanto a los cabellos, rizos de perfección exagerada.

## **25. SAN ANTONIO DE PADUA**

### **IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN**

**Autor:** Magariños.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la nave de la epístola, en el muro sur.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 86,5 cm.

**Policromía:** predominan los marrones oscuros que policroman el hábito del santo, los ocre claros y carnaduras para los rostros y manos y el blanco con decoraciones grisáceas sobre blanco para el manto que envuelve al niño.

**Conservación y restauración:** está en bastante buen estado observándose pérdidas matéricas leves en las mangas del hábito y el desprendimiento de parte del cordón de tres nudos que ciñe al hábito.

**Iconografía:** el santo se representa con tipo físico característico y ataviado con hábito franciscano. Lleva en el brazo izquierdo, ayudado por el derecho, al niño en actitud muy cariñosa hacia él y, en la mano derecha, un lirio como sus



atributos. Deriva del tipo iconográfico que el taller de Miguel de Romay introduce en Galicia procedente del Círculo Cano-Mena.

**Análisis estilístico:** la escultura retoma el recurso de exonerar la pierna derecha, adelantando la izquierda, tratando así de generar una sensación de movimiento mal acabada a causa de una deficiente disposición del pie derecho que se abre excesivamente de modo que, en realidad, la escultura no tiene un buen punto de apoyo.

El tratamiento de los pliegues recoge por un lado reminiscencias barrocas en los pliegues de las mangas achaflanados y ligeramente aristados, así como en la cogulla que se arremolina en el cuello del santo. Por otra parte, la falda del hábito está conformada por una sucesión de pliegues perpendiculares, de contorno suave y textura blanda y dúctil, muy naturalista de efectos lumínicos.

En cuanto al rostro del santo muestra ese mismo naturalismo de los pliegues: larga nariz, barbilla prominente, ojos almendrados y grandes orejas que contrasta con la idealización a la que tiende la representación del niño muy proporcionado, de facciones dulcificadas, así como las manos de ambos. La relación afectiva entre los dos es muy fuerte, sobre todo por la propia disposición del niño en los brazos del santo, pegado a su pecho y rozando a su mejilla, efecto conseguido a causa de una leve inclinación de la cabeza de San Antonio sobre la del niño el cual, subrayado por el gesto de aquél, estira su mano derecha hasta acariciar el rostro del santo.

## **26. SAN ANTONIO DE PADUA REPARTIENDO EL PAN A LOS POBRES**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** finales del siglo XIX - principios del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el presbiterio, en el retablo mayor, en la calle de la epístola.

**Ficha técnica:**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** 113 cm.

**Policromía:** el hábito del santo está policromado con marrón oscuro, las vestimentas del niño con dorados y ocre mientras para las ropas del niño se utiliza verde y ocre. Para las carnaduras de los rostros y manos se utilizan ocre, marrones y rojos

**Conservación y restauración:** en buen estado observándose únicamente ciertas pérdidas policromáticas en el hábito del santo.

**Iconografía:** se trata de una iconografía única en el arciprestazgo y muy tardía en la que se representa al santo con su tipo físico habitual, vestido con hábito franciscano que lleva como atributos al niño en los brazos sujeto con su mano derecha mientras con la izquierda hace entrega de un pan a un niño situado a su vera y que está representando los pobres.

**Análisis estilístico:** el santo se representa vestido con hábito franciscano, llevando al niño en los brazos, sujeto con el brazo derecho, mientras con la mano izquierda ofrece un pan a un niño que está a su lado y que simboliza los pobres. Las imágenes están concebidas como grupo, lo que hace que se precise de un giro de figura del santo hacia el niño, rompiéndose así el gesto frontal de composición.



El santo se representa vestido con una larga túnica hasta los pies y con un gesto de acogida dirigido al niño que recoge el pan: los brazos abiertos, la pierna derecha que se adelanta doblada como haciendo ademán de agacharse a él y el rostro de facciones suaves y totalmente idealizado que mira con dulzura. Se trata

de reflejar no sólo la caridad llena de amor de San Antonio hacia los pobres, sino también la actitud de acogida que muestra Dios hacia ellos.

El tratamiento de los rostros es idealizado, con facciones suaves y dulces, aunque el santo con nariz recta, ojos almendrados, boca pequeña, barbilla prominente y afilada y pómulos poco marcados, deja ver cierto gesto de bondad.

Los pliegues de las vestimentas del santo, con cordón de tres nudos que ciñe a la cintura, se pegan al cuerpo provocando que caigan perpendicularmente generando cierto movimiento en la falda del hábito. Conviven el paño redondo, de contornos suavizados y textura blanda y dúctil con pliegues aristados en las mangas del hábito del santo y en la parte inferior del hábito. En los niños, en cambio, predomina la suavidad y la ductilidad de las ropas, sin aristamientos y con formas convexas alternando con cóncavas, pero siempre de perfil muy suave.

**B. VI. 6. h) MERCEDARIOS**  
B. VI. 6. h) 1. Pedro Nolasco  
B. VI. 6. h) 2. Ramón Nonato

## **B. VI. 6. h) 1. SAN PEDRO NOLASCO**

Nacido en Carcasona, fue cruzado con San Ramón de Penyafort. En Barcelona dedicó sus posesiones al rescate de cautivos de los moros para lo cual, con la inspiración de la Virgen, cofundó la Orden de los mercedarios junto con el maestro general de los dominicos. La leyenda dice que se le apareció San Pedro crucificado y que, a punto de morir, fue llevado por dos ángeles al altar para recibir la Extremaunción.

Se representa con hábito de la Merced que es blanco con capuchón y lleva el escudo de la Orden sobre el pecho. Va calzado y tiene barba. Sus atributos son un bastón con doble travesaño, un libro como fundador, cadenas con grilletes o una rama de olivo en la mano<sup>752</sup>.

En Nemancos hay un relieve de San Pedro de Nolasco en el retablo mayor del *Santuario de la Virgen de la Barca en Muxía*, realizado por Miguel de Romay en 1717. Se representa al santo con una larga barba y amplia tonsura, vestido con hábito de su Orden y con dos atributos que son un libro y una banderola roja.

SAN PEDRO NOLASCO		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)

### **1. SAN PEDRO NOLASCO**

#### **SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717, policromado en 1726.

---

<sup>752</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos...*, p. 224.



**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está situado en el banco del retablo mayor, en el lado de la epístola del sagrario siendo el tercero neto comenzando por la izquierda.

#### **Ficha técnica**



**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 42,5 x 41 cm.

**Policromía:** lleva hábito blanco, estandarte y escudo rojo y un libro negro con motivos decorativos sobredorados.

**Conservación y restauración:** está en buen estado. El retablo fue restaurado en el año 2000.

**Iconografía:** se representa al santo con una larga barba, amplia tonsura y vestido con hábito de su Orden. Lleva dos atributos en las manos: un libro y una banderola roja.

**Análisis estilístico:** el relieve es coetáneo al retablo de modo que fue realizado en 1717 por Miguel de Romay tal como consta en la documentación<sup>753</sup>. Se trata de un relieve de medio cuerpo en el que se aprecia el hábito mercedario del santo con el escudo en el pecho (cruz de malta emblema de la ciudad de Barcelona en la parte superior y en la inferior las cuatro barras rojas de la Casa de Aragón) y dos de sus atributos: un libro en la mano izquierda, de tapas muy decoradas, y un estandarte en la derecha. Los pliegues quebrados y metálicos resultan muy pesados, pero plásticos y dinámicos. En el hombro derecho se arremolinan la manga y el frontal del hábito apretujándose a causa de la escasez de sitio impuesta por el marco. Lo más interesante es el rostro con la boca entreabierta, las cuencas de los ojos remarcadas, la nariz dibujando un pronunciado ángulo con la barbilla, los dedos

<sup>753</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santuario de la Virgen de la Barca*. Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal, p. 91.

de las manos cortos con las uñas cuadradas como se aprecia en la mano que sustenta el libro. El cabello se trabaja mechón a mechón resultando de gran naturalismo al igual que la barba que se abre a la mitad quedando separada en dos largos mechones muy orgánicos en clara similitud con la imagen de San Agustín también enmarcada en un cuadro en el mismo nivel del retablo.

## **B. VI. 6. h) 2. SAN RAMÓN NONATO**

Se le llamó *no natus* ya que nació fruto de una cesárea practicada a su madre ya muerta, tal como relata Ribadeneyra: *“Estando su madre preñada en el último mes fue a la iglesia a confesar y comulgar para disponerse al peligroso trance del parto. Y volviendo a su casa la asaltó de repente un accidente tan violento que, venciendo a todos los remedios que se le aplicaron, en breve le quitó la vida. Con la turbación de la familia, con la duda de si estaba verdaderamente muerta la madre, acordaron no abrirla para sacar la criatura. Hasta que pasadas 24 horas, queriendo sepultar a aquella señora Ramón, conde de Cardona, que había venido con la noticia de la desgracia, mandó que abriesen a la madre para sacar la criatura, contra el parecer de los médicos que tenían por ocioso esta diligencia afirmando que en el podía estar la criatura viva y la madre muerta, porque el mismo accidente habría quitado las dos vidas la madre había muerto al hijo. Pero apenas hicieron por un lado una pequeña herida cuando el niño sacó el brazo como llamando la piedad de los presentes para que le sacasen de aquella cárcel”*<sup>754</sup>.

Fue misionero de la Orden de la Merced y martirizado por los berberiscos que le atravesaron los labios con un hierro ardiendo y le pusieron un candado para que no predicase el Evangelio. La leyenda cuenta que recibió el santo viático de manos de Cristo. Se representa con hábito de su Orden y, a veces, con roquete y manteleta púrpura de cardenal, con capelo y escudo de la Orden sobre

---

<sup>754</sup> RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum...*, p. 202-203.

el pecho. Puede llevar como atributos un candado, una palma con tres coronas circundándola<sup>755</sup> y, más habitualmente, una custodia en la mano que lejos de hacer referencia a su labor de predicador contra infieles responde a “*la piadosa leyenda que narra como, ya moribundo y no pudiendo recibir los últimos sacramentos, fue el propio Cristo quien le dio la comunión*”<sup>756</sup>.

Hay dos representaciones de este santo en el arciprestazgo: la de la *Iglesia parroquial de Camariñas* del último tercio del siglo XVIII y una imagen del siglo XX que hay en la *Capilla de Santa Marina de Coucieiro*. En ellas se representa al santo del mismo modo: va vestido con hábito mercedario y, sobre él, roquete y manteleta. Levanta la mano derecha en la que lleva una custodia mientras en la izquierda lleva la palma con coronas en el caso de Camariñas y sin ellas en el de Coucieiro.

---

<sup>755</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 5, p.121-122.

<sup>756</sup> DARIAS PRÍNCIPE, A.: “La Eucaristía y los santos”..., p. 255-266.

SAN RAMÓN NONATO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Jorge de Camariñas	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido
Capilla de Santa Marina de Coucieiro. Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido

## 1. SAN RAMÓN NONATO

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

**Localización y procedencia:** está en el retablo de la Virgen Inmaculada, en la calle de epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 84 cm.

**Policromía:** lleva túnica y roquete blancos, manteleta roja y custodia dorada. Los cabellos y barba son marrón oscuros y para rostro y manos se utilizan ocres claros.

**Conservación y restauración:** está en buen estado general presentando oxidación del barniz.

**Iconografía:** se representa al santo vestido con hábito mercedario, roquete y manteleta. Lleva dos de sus atributos habituales: una custodia en la mano derecha y la palma con tres coronas en



la izquierda.

**Análisis estilístico:** la documentación refleja un arreglo que se le hace a la escultura en 1909 de mano de los Tibandín<sup>757</sup>, junto con otras piezas de la iglesia. El canon de la imagen es largo, la escultura se levanta en el espacio y este ritmo ascensional se ve enfatizado por las diagonales de composición definidas por la cabeza elevada hacia la derecha, la mano del mismo lado elevada al sustentar la custodia y la izquierda que baja para iniciar esa línea. En los pliegues predomina el punto de vista frontal y único; son pliegues falsos que no dejan traslucir la anatomía subyacente y que se van aristando en duras telas que caen en paralelo intercalando quiebros, pliegues achaflanados en la parte inferior de la túnica. Todo ello genera un intenso efecto de dinamismo y efectos lumínicos en las telas. La parte inferior de la túnica se divide en cinco partes, recordando así lo establecido por Mateo de Prado. El rostro del santo acusa cierta introspección anímica y presenta facciones clásicas: nariz recta, arco ciliar ligeramente marcado y mirada elevada y boca entreabierta.

## **2. SAN RAMÓN NONATO**

### **CAPILLA DE SANTA MARINA DE COUCIEIRO. MUXÍA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Localización y procedencia:** está sobre una mesa en la nave única de la capilla.

#### **Ficha técnica**

**Material:** pasta de madera policromada.

**Medidas:** s.m.

---

<sup>757</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M: *Aportación documental...*, p. 35.

**Policromía:** lleva túnica y roquete blancos, manteleta roja y custodia dorada. Los cabellos y barba son marrón oscuros, y para rostro y manos se utilizan ocre claros.

**Conservación y restauración:** está en muy mal estado con abundantes pérdidas mátericas y de policromía en rostro, manos, esclavina y en los bajos de la túnica. Presenta clavos oxidados.

**Iconografía:** se representa al santo vestido con hábito de la Orden mercedaria, roquete y manteleta. Lleva como atributo una custodia en la mano derecha y una palma, aunque sin las coronas, en la izquierda.

**Análisis estilístico:** es una pieza ecléctica en la que se retoman elementos del pasado tales como pliegues aristados y acartonados, pero con una textura muy dúctil, reinterpretados bajo una morbosidad de formas. Predominan los pliegues verticales de formas cóncavas y convexas y perfil suave y, en la parte inferior de la túnica, reposan sobre los pies acumulándose abundantes telas. El rostro idealizado muestra carnaciones mórbidas y no tiene perfiles anatómicos, característicos de las producciones industrializadas de la escultura de Olot.



**B. VI. 6. i) TEATINOS**

B. VI. 6. i) 1.San Cayetano

## **B. VI. 6. i) 1. SAN CAYETANO**

Nacido en Saeta, fue sacerdote, cardenal y fundó la Congregación de los Clérigos regulares o teatinos (aprobada en 1524) junto a Pedro Caraffa, obispo de Chieti (Theate) cuyos fines eran “(...) *corregir la indevoción y la ignorancia en los eclesiásticos, el desorden de las costumbres en los legos, la negligencia del culto divino en las iglesias, y la poca afición a la frecuencia de los Sacramentos en todos* (...)”<sup>758</sup>.

Se representa con hábito teatino compuesto por sotana negra con vestidura inferior blanca. Lleva como atributos un lirio, un corazón alado y el niño Jesús que le confiaron sus padres en una ocasión<sup>759</sup>.

Hay un único ejemplo de esta iconografía en el arciprestazgo de Nemancos en la Iglesia parroquial de Frixe. Es una pieza del último tercio del siglo XVIII o principios del siglo XIX en la que se representa al santo con hábito de su Orden, llevando al niño en los brazos, sobre un paño blanco.

SAN CAYETANO		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Santa Leocadia de Frixe	Último tercio del siglo XVIII- principios del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido

### **1. SAN CAYETANO**

#### **IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII- principios del siglo XIX.

<sup>758</sup> CROISSET, J.: *Año cristiano*, agosto,... p. 70.

<sup>759</sup> REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3, p. 299.



**Estilo:** neoclásico.

**Localización y procedencia:** se sitúa en la nave principal de la iglesia.

### **Ficha técnica**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 107 cm.



**Policromía:** lleva sotana negra con una orla sobredorada en la parte inferior de la falda con decoración vegetal también sobredorada. El niño está sobre una enorme tela blanca. La barba y cabellos del santo y niño son marrón oscuro y para el rostro, manos y cuerpo del niño se utilizan ocre y carnaduras.

**Conservación y restauración:** la pieza acusa alguna pérdida matérica en el borde inferior de la falda de la sotana, pérdidas de policromía puntuales y suciedad superficial. Observamos también un clavo

oxidado en el paño del niño.

**Iconografía:** se representa a San Cayetano vestido con hábito teatino llevando en brazos al niño Jesús como atributo más habitual.

**Análisis estilístico:** el canon es muy largo, la escultura se levanta en el espacio y este ritmo ascensional se ve enfatizado con el ritmo vertical de los pliegues. La túnica se compone de falsos ropajes que ocultan la anatomía subyacente y que se van aristando en duras telas que caen en paralelo intercalando quiebros y pliegues achaflanados en la parte inferior de la túnica. Además se realiza un corte inguinal transversal que genera un pliegue redondeado y suave sobre la rodilla derecha. El dinamismo y los claroscuros se repiten en toda la imagen incluso en el manto con el que el santo arropa al niño. El rostro del santo muestra cierta introspección anímica y presenta facciones clásicas: nariz recta, arco ciliar ligeramente marcado, mirada concentrada y baja y boca pequeña con cabellos y barba naturalistas.

**B. VI. 6. j) JESUITAS**

B. VI. 6. j) 1. Francisco Javier

B. VI. 6. j) 2. Ignacio de Loyola

## **B. VI. 6. j) 1. SAN FRANCISCO JAVIER**

Es el mayor santo de los jesuitas después de San Ignacio. Ambos eran los soles gemelos de la Compañía de Jesús. Nacido en Navarra fue misionero en Oriente. Tenía fama de taumaturgo y de realizar muchos milagros. *“Para que la religión dominase no sólo su espíritu, sino todo su cuerpo, quiso unir a la humildad la templanza y castidad. Para mortificar su cuerpo vistió cilicio y se sometió a continuas privaciones. Pasaba a veces cuatro días sin tomar aliento alguno...Prefería la humildad y la ignominia de la cruz a todas las falsas glorias del mundo y encontraba en ellas una felicidad que nunca le habían proporcionado los bienes, distinciones y placeres del siglo”*<sup>760</sup>.

Lleva hábito de la Congregación con sotana y faja negras y cuello blanco doblado. Cuando se representa como peregrino lleva esclavina y bordón en la mano, y como predicador, lleva sobrepelliz y estola. Como atributos suele portar un crucifijo o una cruz en la mano derecha, como los misioneros. También un cangrejo y suele abrir la sotana para dejar salir el ferviente humo de su pecho<sup>761</sup>.

Hay dos imágenes de San Francisco Javier en el arciprestazgo, las dos de las primeras décadas del siglo XVIII. La pieza del *Santuario de la Virgen de la Barca* es un relieve del retablo mayor de Romy (1717) en el que se representa al santo vestido con hábito de su Orden y llevando una cruz en la mano izquierda como atributo. En la imagen de la *Iglesia parroquial de Touriñán* hay otra imagen conocida como de San Francisco Javier a pesar de estar bastante modificada. Un repinte le cambió el color del hábito y, además, le falta la mano derecha en la que debía llevar una cruz.

---

<sup>760</sup> CROISSET, J.: *Año cristiano...*, p. 21.

<sup>761</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos...*, p. 116.

SAN FRANCISCO JAVIER		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)
San Martín de Touriñán	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido

## 1. SAN FRANCISCO JAVIER

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717, policromado en 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el extremo superior del expositor, en la calle de la epístola.

#### Ficha técnica

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 43 x 34 cm.

**Policromía:** lleva hábito completamente negro al igual que sus cabellos y barba. El rostro y las manos con ocre claro con carnaduras y la cruz que lleva en la mano es marrón claro.

**Conservación y restauración:** está en buen estado. El retablo fue restaurado en el año 2000.

**Iconografía:** se representa a San Francisco Javier como santo jesuita, con hábito de la Orden, y llevando en la mano izquierda su atributo más habitual que es una cruz.



**Análisis estilístico:** el relieve pertenece al retablo original de modo que fue realizado también en 1717 por Miguel de Romay<sup>762</sup>. El marco condiciona la representación de la imagen y por ello se representa desde la cintura. El brazo derecho cae sobrepasando el marco mientras el izquierdo sostiene una cruz. Los pliegues redondos y naturalistas resultan plásticos aunque pesados plegándose en las mangas y bajo el cinturón dibujando haces verticales y plegados. Lo más destacado es el rostro, muy similar al de San Pedro Nolasco: naturalista con el entrecejo trapezoidal, la nariz recta en ángulo con el mentón, ojos de cuencas remarcadas y barba y cabellos trabajados a mechones de gran calidad plástica y naturalismo, dividida en dos partes. El bigote todavía se está superponiendo a la barba y, bajo él, la boca entreabierta enfatiza la expresividad del rostro.

## 2. SAN FRANCISCO JAVIER

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** está en el retablo mayor, en el primer cuerpo después de la calle de la epístola.

**Ficha técnica:**

**Material:** madera policromada.

**Medidas:** 48 cm.

**Policromía:** la pieza está completamente



---

<sup>762</sup> Véase la ficha del *Retablo del Santuario de la Virgen de la Barca*. Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal, p. 91.

repintada que oculta el color original del hábito que sería negro, de modo que ahora es completamente marrón al igual que los cabellos y la barba. El rostro y las manos son ocres claro con carnaduras.

Conservación y restauración: presenta pérdidas matéricas en la mano derecha y la cruz que debía llevar en ella como atributo.

Iconografía: es la representación del santo jesuita que debía estar vestido con hábito negro originalmente, aunque ahora es marrón, y ha perdido la mano derecha con la cruz que sería su atributo.

**Análisis estilístico:** la imagen muestra una dispersión de fuerzas no sólo en su disposición espacial con la mano derecha elevada y separada del cuerpo y la cabeza elevada sino también con el intenso dinamismo de sus ropas que se mueven en todas direcciones volando el manto a ambos lados con cortes en la parte inferior del mismo. En la túnica se efectúa un corte sobre la rodilla que deja una zona lisa en la misma para mostrar así cómo se pliega la rodilla mientras avanza la pierna. Los pliegues en zig-zag se muestran rectos, rígidos, esquemáticos y moviéndose en todas direcciones con perfiles muy aristados y quebrados lo que genera un intenso dinamismo y gran pictoricismo. El rostro muestra facciones naturalistas: ojos redondos, nariz pequeña, pero afilada, boca pequeña entreabierta y mentón destacado.

## **B. VI. 6. j) 2. SAN IGNACIO DE LOYOLA**

Nacido en Guipúzcoa inicialmente fue soldado, dedicándose después a la vida espiritual. Fundó la Orden de la Compañía de Jesús, aprobada en 1540, organizada de modo militar. Contribuyó activamente a la Contrarreforma<sup>763</sup>.

Su tipo físico deriva de su máscara mortuoria: era mediano<sup>764</sup>, con la frente calva, nariz fugitiva y media barba. Se viste con hábito jesuita: sotana

---

<sup>763</sup> Sobre la vida de este santo véase ITURRIAGA ELORZA, J. (ed.) y RUBENS, P.P.: *Vida de San Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVII*, Universidad de Granada, 1992.

<sup>764</sup> FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*, Ed. Omega, Barcelona, 1991, p. 133.

negra, manto y faja negra. Puede llevar ornamentos de culto, como los sacerdotes, casulla, alba y manípulo. Su atributo personal es el emblema *JHS* en el pecho y puede llevar también un disco flamígero a modo de custodia<sup>765</sup>, un bordón con la cruz de doble travesaño o un libro.

La única imagen que de este santo hay en el arciprestazgo está en el retablo mayor del *Santuario de la Virgen de la Barca en Muxía*, realizado por Miguel de Romay en 1717. Allí se representa al santo vestido con hábito jesuita, repitiendo su tipo físico habitual y llevando dos atributos: el disco flamígero en la mano derecha y un corazón en la izquierda.

SAN IGNACIO DE LOYOLA		
IGLESIA	FECHA -ESTILO	AUTOR
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)

## 1. SAN IGNACIO DE LOYOLA

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Miguel de Romay.

**Policromador:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1717, policromado en 1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización y procedencia:** se sitúa en el retablo mayor, en el extremo superior del expositor, en la calle del evangelio.



<sup>765</sup> “La imagen de san Ignacio de Loyola acostumbra a llevar un sol, en cuyo interior figura el anagrama de Jesús (*JHS*); a veces, aprovechando su semejanza, se convierte en una hostia encerrada en su custodia”. Se trata de pequeñas mutaciones que son “casi como mensajes subliminales para los fieles”, lógicos por otro lado si tenemos en cuenta la necesaria renovación de la Eucaristía en estos años. DARIAS PRÍNCIPE, A.: “La Eucaristía y los santos”...,p. 255-266.

### **Ficha técnica**

Material: madera policromada.

Medidas: 43 x 34 cm.

Policromía: lleva hábito completamente negro, corazón rojo y ostensorio dorado.

Los cabellos son negros y el rostro y manos ocre claro con carnaduras.

Conservación y restauración: está en buen estado. El retablo fue restaurado en el año 2000.

Iconografía: se representa a San Ignacio vestido con hábito de su Orden, siguiendo su tipo físico habitual, calvo y con media barba, y llevando dos atributos. Por un lado el disco flamígero que sostiene sobre un pie, a modo de ostensorio, y por otro un corazón que sujeta en la mano.

**Análisis estilístico:** el relieve pertenece al retablo mayor realizado por Miguel de Romy en 1717 tal como consta en la documentación. Al igual que en la representación de San Francisco Javier, el marco condiciona la representación de la imagen y por ello se representa desde la cintura. El brazo derecho se eleva sosteniendo una custodia que sobrepasa el marco circular y el izquierdo cae llevando un corazón en la mano. Los dedos anchos y fuertes con la uña cuadrada se detallan reflejando incluso los nudillos. Los pliegues redondos y naturalistas resultan plásticos aunque pesados plegándose sobre los brazos e incluso arisándose. Pero lo más interesante es el rostro muy naturalista con el entrecejo trapezoidal, la nariz recta en ángulo con el mentón, ojos de cuencas remarcadas, los escasos cabellos de gran calidad plástica y la boca ligeramente entreabierta lo que enfatiza la expresión del rostro.



# Índice de AUTORES. ESCULTURA

OFICIO	ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	IGLESIA	PG
	Carballido		San Roque	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico.	Muxía	721
	Conde, Manuel		San Martín	Segundo tercio del siglo XX	Ozón	684
Escultor	Domínguez, Juan Antonio		Virgen de la Barca y Santiago Apóstol (Baldaquino)	1756. Barroco.	Santuario de la Barca. (Muxía)	480 600
Escultor	Fabeiro, Juan Antonio		Santiago Apóstol, San Mateo, Santa Escolástica, San Benito, San Mauro y Ascensión de la Virgen. (Retablo de Santiago Apóstol)	Circa 1774	Coucieiro	598 569 738 734 735
escultor	Ferreiro Joseph		Relieve de la Virgen del Rosario y Santo Domingo (Retablo de la Virgen del Rosario)	1775. Neoclásico.	San Pedro de Ponte do Porto	449
	Ferreiro, Círculo de		Gregorio Magno	1800. Neoclásico.	San Pedro de Ponte do Porto	740
	Ferreiro, taller de		Santa Catalina de Siena	1775-1776. Neoclásico.	San Pedro de Ponte do Porto.	765
			Virgen del Monte, San Francisco, Santo Domingo y San Jorge a caballo (Retablo Mayor de Camariñas)	Entre 1788-1798	San Jorge de Camariñas.	484 786 773 647
			San Miguel Arcángel	Último tercio del siglo XVIII.	San Cristóbal de Carnés.	489

OFICIO	ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	IGLESIA	PG
			Santo Domingo (relieve con Virgen Rosario)	1775-1798. Barroco-neoclásico.	San Pedro de Ponte do Porto	774
			San Pedro (bulto redondo)	Primer tercio siglo XIX. Ecléctico.	San Pedro de Ponte do Porto	586
	<b>Gambino, taller de</b>		San Eleuterio	Circa 1760.	San Jorge de Camariñas.	636
			Cristo Crucificado	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Moraime	290
			Santiago Apóstol	Tercer cuarto s. XVIII. Rococó.	Santiago de Cereixo	597
pintor	<b>Gómez Figueroa, Juan Antonio</b>		Reedificación Imagen Divino Salvador (Espíritu Santo en doc.). Hoy Trinidad.	1741-1742	C <sup>a</sup> Espíritu Santo. Ponte do Porto	260
			Pintura de San Cristóbal	1727	San Cristóbal de Carnés	628
			Apostolado: Juan, Judas Iscariote, Pablo, Pedro,	1721. Barroco.	Divino Salvador de Camelle	556 562 576 582
	<b>Magariños</b>		San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX	San Martín de Ozón	832
			San Roque	Primer tercio s. XX Ecléctico.	Moraime	719
	<b>Mallán, Gregorio</b>	Santa Comba	Virgen de la Barca y Santiago apóstol (Baldaquino)	1756	Santuario de la Barca. (Muxía)	480 600

OFICIO	ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	IGLESIA	PG
escultor	Malvarez/s de Joseph	Noya	S. Pedro	1725-1726. Barroco.	San Pedro de Leis	583
	Mendoza, Ignacio de		Santiago, S. Mateo, S. Sta Escolástica, S. Benito, S. Mauro y Asunción de la Virgen. (Retablo Santiago Apóstol)	Circa 1774. Barroco-rococó.	San Pedro de Coucieiro	598 569 738 735 742
pintor	Nimo José	Cee	Policromía de S. José, S. Antonio y S. Roque (Altar de S. Antonio).	1868-1869	Touriñán	514 764 712
	Nimo, Manuel	Cee	Pintura de S. Pedro	1896	Coucieiro	585
	Queixo Juan		Virgen de la Asunción (Retablo Mayor)	1721	Camelle	379
			Apostolado (Retablo mayor): Juan, Judas Iscariote, Pablo, Pedro,	1721. Barroco.	Camelle	556 562 576 582
			Virgen del Carmen	2º tercio del siglo XX	San Jorge de Camariñas	425
			San Cristóbal de Carnés	1948. Ecléctico.	San Cristóbal de Carnés	343
			Virgen del Pilar	Primer tercio del siglo XX	Capilla de Suxo. Ozón.	467
	Rivas		Inmaculada	1948	Carnés	343
	Rodeiro, Francisco		San Joaquín	1859. Ecléctico.	Santuario de la Barca. Muxía	500
	Rodeiro, círculo de		San Roque de Montepellier	Último tercio del siglo XIX.	Santa María de Xaviña	717
	Rodino, Bernardo		Santiago Apóstol, S. Mateo, S. Lucas, Sta. Escolástica, S. Benito, S. Mauro y Asunción de la Virgen. (Retablo de Santiago Apóstol)	1774	Coucieiro	598 569 738 735 742

OFICIO	ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	IGLESIA	PG
	Rodríguez José	Santiago	Sta. Rita	1963. Ecléctico.	Coucieiro	728
	Rodríguez, Ángel	Santiago	Virgen de la Barca y Santiago Peregrino (réplica para Retablo mayor)	1979. Ecléctico.	Santuario de la Barca (Muxía)	481 601
Escultor	Romay, Miguel de	Santiago	Apostolado (Retablo Mayor): Andrés, Bartolomé, Felipe, Juan, Judas Tadeo, Mateo, Matías, Pablo, Pedro, Santiago el Mayor, Santiago el Menor, Simón, Tomás	1717	Santuario de la Barca (Muxía)	541 548 552 557 565 568 571 575 581 594 606 609 612
			Santo Domingo, San Benito, San Bernardo y San Francisco (Retablo Mayor)	1717	Santuario de la Barca (Muxía)	769 734 762 782
			San Agustín, San Pedro Nolasco, San Ignacio y San Francisco Javier (Retablo Mayor)	1717	Santuario de la Barca (Muxía)	724 837 852 849
			Coronación de la Virgen (Retablo Mayor)	1717	Santuario de la Barca (Muxía)	377
	Romay, círculo de		San Miguel Arcángel y San Joaquín (Retablo de San Miguel Arcángel)	Entre 1720-1726. Barroco.	Santuario de la Barca (Muxía)	488 499

OFICIO	ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	IGLESIA	PG
			Virgen de la Asunción Virgen del Carmen San Francisco de Asís San Juan Bautista (Retablo)	Circa 1725. Barroco	Capilla del Carmen. Camariñas	376 407 784 525
carpint.	<b>Tibandín Jesús</b>		Composición de imágenes de San Jorge (la pequeña), la de Sta. Clara, San Juan y San Alberto	1902	San Jorge de Camariñas	646 758 5267 45
Policromador	<b>Uzal, Domingo Antonio de</b>		Policromía del Apostolado (Retablo Mayor): Andrés, Bartolomé, Felipe, Juan, Judas Tadeo, Mateo, Matías, Pablo, Pedro, Santiago el Mayor, Santiago el Menor, Simón, Tomás	1717	Santuario de la Barca (Muxía)	541 548 552 557 565 568 571 575 581 594 606 609 612
			Policromía de Santo Domingo, San Benito, San Bernardo y San Francisco (Retablo Mayor)	1717	Santuario de la Barca (Muxía)	769 734 762 782
			Policromía de San Agustín, San Pedro Nolasco, San Ignacio y San Francisco Javier (Retablo Mayor)	1717	Santuario de la Barca (Muxía)	724 837 852 849
			Policromía de la Coronación de la Virgen (Retablo Mayor)	1717	Santuario de la Barca (Muxía)	377

# Índice de Escultura por ICONOGRAFÍAS

## B. I. Dios

<b>TRINIDAD</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido	261
Divino Salvador de Camelle	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	262
Santa María de Muxía	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	263
Divino Salvador de Camelle	Segunda mitad del siglo XVII, reformada en 1741. Barroco	Desconocido. Reformada por J. A. Gómez	264
San Tirso de Buiturón	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	265
San Tirso de Buiturón	Tercer cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	2666

<b>DIOS PADRE</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Félix de Caberta	Circa 1726. Barroco	Desconocido	268
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rocó	Desconocido	269

<b>JESÚS FLAGELADO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Circa 1787. Barroco	Desconocido	272

<b>JESÚS NAZARENO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Circa 1787. Barroco	Desconocido	275
San Pedro de Ponte do Porto	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	276

<b>CRISTO CRUCIFICADO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa María de la O	Principios del siglo XVII. Barroco	Desconocido	281
Santa María de Xaviña	Principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	282
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Circa 1711. Barroco	Desconocido	283
San Jorge de Camariñas	1740. Barroco	Desconocido	284
San Martín de Ozón	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	285
Santiago de Cereixo	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	286
San Pedro de Coucieiro	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	287
Santa Leocadia de Frixe	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	288
San Julián de Moraime	Segundo cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	289
San Julián de Moraime	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Taller de Gambino	290
San Pedro de Coucieiro	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	292
San Tirso de Buiturón	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	292
San Jorge de Camariñas	Último tercio del siglo XVIII -principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	293
San Cristóbal de Nemiña	1861. Neoclásico	Desconocido	294
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	295
San Martín de Ozón	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	296
Santa María de Nemiña	Siglos XVII y XVIII. Barroco	Desconocido	298
Santiago de Cereixo	Siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	299
San Pedro de Ponte do Porto	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	300
San Martín de Ozón. Capilla de Suxo	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	301
San Martín de Ozón.	Primer tercio del siglo	Desconocido	301

Capilla de San Isidro	XX. Ecléctico		
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	302
San Félix de Caberta	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	303
San Juan de Bardullas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	303
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	304

<b>CRISTO YACENTE</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Circa 1900. Ecléctico	Desconocido	306

<b>SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa María de A O	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	309
Santa María de Muxía	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	310
San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	311
Divino Salvador de Camelle	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	312
Santa María de Morquintían	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	313
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	314
San Pedro de Coucieiro	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	315
San Martín de Touriñán	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	316
Santa Leocadia de Frixe	Primer tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	317
San Juan de Bardullas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	318
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	319
Santa María de Xaviña	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	320
San Cristóbal de	Primer tercio del siglo XX	Desconocido	321



Nemiña	Ecléctico		
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XX Ecléctico	Desconocido	321
San Martín de Ozón	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	322
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	323

## **B. II. Virgen**

<b>INMACULADA CONCEPCIÓN</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla S. Isidro (San Martín de Ozón)	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	331
San Martín de Carantoña	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	332
San Cipriano de Villastose	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Desconocido	333
San Bartolomé de Arou. (Divino Salvador de Camelle)	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	334
San Martín de Ozón	1888. Ecléctico	Desconocido	335
San Julián de Moraime	Circa 1889. Ecléctico	Desconocido	336
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	338
Santiago de Cereixo	Circa 1886. Neoclásico	Desconocido	339
San Pedro de Ponte del Porto	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	340
San Pedro de Coucieiro	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	341
Santa María de Muxía	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	342
San Cristóbal de Carnés	1948. Ecléctico	Rivas	343
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	344
San Juan de Bardullas	1946. Ecléctico	Desconocido	345
Santa María de la O	Primer tercio del siglo	Desconocido	346

	XX. Eclético		
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	347
Santiago de Cereixo	Circa 1907. Eclético	Desconocido	348
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	350

<b>VIRGEN DE LA O</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa María de la O	Segunda mitad del siglo XVI. Renacimiento	Desconocido	352

<b>VIRGEN DE LA SOLEDAD</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa María de la O (Calvario)	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	354
San Pedro de Ponte del Porto	Circa 1800. Neoclásico	Desconocido	355

<b>VIRGEN DE LOS DOLORES</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	359
San Pedro de Coucieiro	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	360
San Cristóbal de Nemiña	1861. Eclético.	Desconocido	361
San Pedro de Ponte do Porto (vestir)	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	363
Santa Leocadia de Frixe (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	363
Santa María de Muxía (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	364
San Jorge de Camariñas (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	365
San Julián de Moraime (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	365
San Martín de Ozón (vestir)	1895. Eclético	Desconocido	366

Santa María de Xaviña (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	367
San Cristóbal de Carnés (vestir)	Primera tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	367
Santuario de Nuestra Señora de A Barca (vestir)	Primera mitad del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	368

<b>VIRGEN DE LA PIEDAD</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Coucieiro	Circa 1731. Barroco	Desconocido	370
San Julián de Moraime	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	371
San Martín de Touriñán	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	372

<b>VIRGEN DE LA ASUNCIÓN</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA – ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla de la Virgen del Carmen. San Jorge de Camariñas	Circa 1725. Barroco	Círculo de Miguel de Romay.	376
Santuario de la Virgen de A Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay	377
Divino Salvador de Camelle	1721. Barroco	Desconocido	379
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	380
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	382
Santa María de Morquintán	Primera mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	382
Santa María de Muxía	1834. Neoclásico	Desconocido	384

<b>INMACULADO CORAZÓN DE MARÍA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Ponte del Porto	Circa 1905. Ecléctico	Desconocido	387

San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	388
-----------------------	---------------------------------------	-------------	-----

<b>VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	390
San Félix de Caberta	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	391
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	392
Santa Leocadia de Frixe	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	393
Santa María de Xaviña	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	393
San Pedro de Coucieiro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	394
Santa María de Morquintán	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	395

## **B. II. a) Vírgenes “aparecidas”**

<b>VIRGEN DE ARÁNZAZU</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Coucieiro	1889. Ecléctico	Desconocido	400
Capilla de Nuestra Señora del Espino. Trasufe. Coucieiro (Muxía)	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	401

<b>VIRGEN DEL CARMEN</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA – ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla del Carmen de Camariñas	Circa 1725. Barroco	Círculo de Romay	407
Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	408
Santiago de Cereixo	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	409
San Cristóbal de	Último tercio del siglo	Desconocido	410

Carnés	XVIII		
San Martín de Carantoña	Circa 1790. Rococó	Desconocido	411
Santa María de Morquintán	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	412
Santa Leocadia de Frixe	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	413
San Tirso de Buiturón	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	414
San Cristóbal de Carnés	Circa 1924. Ecléctico	Desconocido	415
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	416
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	417
Santa María de Xaviña	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	419
San Julián de Moraime	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	420
Divino Salvador de Camelle	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	421
San Pedro de Coucieiro	Circa 1958. Ecléctico	Desconocido	422
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido	423
San Cipriano de Villastose	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	424
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Rivas	425
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	426

<b>VIRGEN DEL ROSARIO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA – ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Cristóbal de Nemiña	Siglo XVI. Renacimiento	Desconocido	432
San Pedro de Leis	Principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	433
San Julián de Moraime	Finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	434
San Fiz de Caberta	Circa 1726. Barroco	Desconocido	435
San Pedro de Coucieiro	Segundo cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	437

San Juan de Bardullas	Finales del siglo XVIII- principios del siglo XIX. Barroco-neoclásico	Desconocido	438
San Tirso de Buiturón	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	439
San Jorge de Camariñas	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	441
Capilla de Suxo (San Martín de Ozón)	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	441
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	443
Santa María de Morquintán	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	444
San Martín de Tourinán	Finales del siglo XIX- principios del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	445
San Cristóbal de Carnés	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	446
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	447
Santa María de Muxía	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	448
San Pedro de Ponte do Porto (Relieve)	1775. Neoclásico	Atribuida a  Ferreiro.  Policromía: Juan Bernardo del Río	449
San Pedro de Ponte do Porto	1775-1776. Neoclásico	Desconocido	452
San Martín de Ozón	1893. Ecléctico	Desconocido	453

<b>VIRGEN DE FÁTIMA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Tirso de Buiturón	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	458
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	458
Santa María de Xaviña	Segundo tercio del siglo	Desconocido	459

	XX. Eclético		
Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	460
San Pedro de Ponte do Porto	1948. Eclético	Desconocido	461
San Cipriano de Villastose	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	462
San Julián de Moraime	Último tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	463
San Juan de Bardullas	Tercer cuarto del siglo XX. Eclético	Desconocido	463

<b>VIRGEN DEL PILAR</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	466
Capilla de Suxo. Iglesia de San Martín de Ozón	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Taller de Rivas	467

<b>VIRGEN DE GUADALUPE</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Iglesia de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	470

<b>VIRGEN DE LA SALETA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1872. Eclético	Desconocido	473

## **B. II. b) Vírgenes “aparecidas” propias del Arciprestazgo**

<b>VIRGEN DE LA BARCA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Principios del siglo XV. Gótico	Desconocido	479
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (Baldaquino)	1756. Barroco	Juan Antonio Domínguez. Policromador: Gregorio Mallán	480
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (copia del original)	1979. Ecléctico	Ángel Rodríguez	481

<b>VIRGEN DEL MONTE</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Iglesia de San Jorge de Camariñas	1788. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro	484

## **B. III. Arcángeles**

<b>SAN MIGUEL ARCÁNGEL</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA – ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1720-1726. Barroco	Círculo de Romay	488
San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro	489
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas.	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Desconocido	490
San Pedro de Coucieiro	1804-1805. Neoclásico	Desconocido	491
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	492



## **B. IV. Personajes bíblicos**

<b>SANTA ANA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1872. Ecléctico	Desconocido	496
Santa María de Xaviña	Segunda la mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	497

<b>SAN JOAQUÍN</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Entre 1720-1726. Barroco	Círculo de Romay	499
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1859. Ecléctico	Francisco Rodeiro	500

<b>SAN JOSÉ</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA- ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa María de la O	Último tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido	506
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	507
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido	508
Santiago de Cereixo	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	509
San Cristobal de Carnés	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	510
San Martín de Ozón	1890. Ecléctico	Desconocido	511
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	513
San Martín de Touriñán	1868-1869. Ecléctico	Desconocido. Policromía: José Nimo.	514
San Julián de Moraime	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	516
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	516
San Martín de Carantoña	1930. Ecléctico	Desconocido	517

San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	518
Santa María de Muxía	Circa 1900. Ecléctico	Desconocido	519
Santiago de Cereixo	Segundo cuarto siglo XX. Ecléctico	Desconocido	520

<b>SAN JUAN BAUTISTA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA- ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla de la Virgen del Carmen	Circa 1725. Barroco	Círculo de Romay	525
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	526
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	527
San Jorge de Camariñas	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	528
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	529
San Juan de Bardullas	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	530
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	531
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	532

<b>SAN LÁZARO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	535

<b>MARÍA MAGDALENA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	537

## **B. IV.7) Apóstoles**

<b>SAN ANDRÉS</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	541
Santa María de la O	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	542
San Jorge de Camariñas	Circa 1760. Barroco	Desconocido	543
San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	544
San Martín de Carantoña	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	545
<b>SAN BARTOLOMÉ</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay	548
Santa María de la O	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	549
San Bartolomé de Arou	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	550
<b>SAN FELIPE</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay	552
<b>JUAN</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Divino Salvador de Camelle	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez	556
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay	557
Santa María de la O	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	558
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido	559

<b>JUDAS ISCARIOTE</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Divino Salvador de Camelle	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez	562

<b>JUDAS TADEO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay	565

<b>SAN MATEO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay	568
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco-rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro	569

<b>SAN MATÍAS</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay	571

<b>SAN PABLO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay	575
Divino Salvador de Camelle	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez	576

<b>SAN PEDRO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Cristóbal de Nemiña	Siglo XVI. Renacimiento	Desconocido	580
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1717. Barroco	Miguel de Romay	581
Divino Salvador de Camelle	1721. Barroco	Juan Queixo y Juan Antonio Gómez (policr.)	582
San Pedro de Leis	Circa 1729. Barroco	Joseph Malvarez	583
San Pedro de Coucieiro	1741. Barroco	Desconocido	585
San Pedro de Ponte do Porto (imagen de bulto redondo)	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Taller de Ferreiro	586
San Pedro de Ponte do Porto (imagen de vestir)	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	587
San Pedro de Coucieiro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	588

<b>SANTIAGO EL MAYOR</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay	594
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	desconocido	595
Santiago de Cereixo	Tercer cuarto del siglo XVIII. Rococó.	Taller de Gambino	597
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco-rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro	598
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (imagen procesional)	1756. Barroco	Juan Antonio Domínguez. Policromador: Gregorio Mallán	600
Santuario de la Virgen de la Barca (imagen de bulto que acompaña a la Virgen)	1979. Ecléctico	Ángel Rodríguez	601

de la Barca en el retablo mayor)			
Capela de Suxo (Ozón)	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	602
Santiago de Cereixo (Santiago Matamoros)	1941. Eclético	Desconocido	603

<b>SANTIAGO EL MENOR</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay	606

<b>SIMÓN</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay	609

<b>TOMÁS</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca (relieve del retablo mayor)	1717. Barroco	Miguel de Romay	612

## **B. V. Santos Mártires**

<b>SANTA ÁGUEDA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa María de Muxía	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	616

<b>SAN BLAS</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo	Desconocido	619

	XVIII. Barroco		
Santiago de Cereixo	Circa 1700. Barroco	Desconocido	620
San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	621
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	622

<b>SAN CIPRIANO</b>				
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>	
San Cipriano de Villastose	Circa 1770. Barroco-rococó	Desconocido	625	

<b>SAN CRISTÓBAL</b>				
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>	
San Cristóbal de Carnés	1725 –1726 Policromía: 1727. Barroco	Desconocido. Policromador: Juan Antonio Figueroa	628	
San Cristóbal de Nemiña	Circa 1762. Barroco	Desconocido	629	
San Cristóbal de Nemiña	Circa 1858. Ecléctico	Desconocido	630	
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	631	

<b>SANTA ELENA</b>				
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>	
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	634	

<b>SAN ELEUTERIO</b>				
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>	
San Jorge de Camariñas	Circa 1760. Barroco	Taller de Gambino	636	
Capilla de San Eleuterio. Coucieiro	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	637	

<b>SANTA EULALIA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Primer tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido	640

<b>SAN FÉLIX</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Félix de Caberta	1747. Policromado: 1753. Barroco	Desconocido	642

<b>SAN JULIÁN</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Julián de Moraime	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	643

<b>SAN JORGE</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	646
San Jorge de Camariñas	1788-1792. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro	647

<b>SANTA LEOCADIA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa Leocadia de Frixe (fachada iglesia)	Primer tercio del siglo XVIII. <b>Barroco</b>	Desconocido	650
Santa Leocadia de Frixe	Primer tercio del siglo XVIII. <b>Barroco</b>	Desconocido	651
Santa Leocadia de Frixe	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	651

<b>SANTA LUCÍA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santiago de Cereixo	Circa 1700. Barroco	Desconocido	654
San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	655
San Martín de Carantoña	Circa 1930. Ecléctico	Desconocido	656
San Pedro de Leis	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	657



San Jorge de Camariñas	Circa 1990. Ecléctico	Desconocido	658
------------------------	-----------------------	-------------	-----

<b>SANTA MARGARITA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla del Espino. Coucieiro	1888. Ecléctico	Desconocido	660

<b>SANTA MARINA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa María de Xaviña	Primer tercio del siglo XIX. <b>Ecléctico</b>	Desconocido	662
San Pedro de Coucieiro	Circa 1889. Ecléctico	Desconocido	663
Capilla de Santa Marina. Coucieiro	Último tercio del siglo XIX-Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	664

<b>SAN SEBASTIÁN</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	666

<b>SAN TIRSO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Tirso de Buiturón	Primer tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	669

## **B. VI. Santos confesores**

<b>SAN ISIDRO LABRADOR</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla de Santa Marina de Coucieiro. Muxía	1822. Neoclásico	Desconocido	672
Capilla de San Isidro de Ozón	1942. Ecléctico	Desconocido	673

<b>SANTA MARÍA DE LA CABEZA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla de San Isidro de Ozón	1822. Neoclásico	Desconocido	676

<b>SAN MARTÍN DE TOURS</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Martín de Touriñán	Primer tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido	679
Capilla de San Isidro Labrador de Ozón. Muxía	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	680
San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	681
Santiago de Cereixo	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	682
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	683
San Martín de Ozón (retablo mayor)	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Manuel Conde	684

<b>SAN PEDRO DE MEZONZO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	687

<b>SAN ROQUE DE MONTPELLIER</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA – ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla de San Roque. San Julián de Moraime	Segunda mitad del siglo XVII. Barroco	Desconocido	693
San Bartolomé de Arou	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	694
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	695
San Julián de Moraime (Tanatorio cementerio)	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	697
San Tirso de Buiturón	Segunda mitad del siglo	Desconocido	698

	XVIII. Barroco		
Santiago de Coucieiro	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	699
Santiago de Cereixo	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	701
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido	703
Santa Leocadia de Frixe	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido	705
San Cipriano de Villastose	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido	706
Santa María de Morquintán	Último tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	707
San Juan de Bardullas	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Desconocido	709
San Martín de Carantoña	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	710
San Martín de Touriñán	1868. Eclético	Desconocido. Policromía: José Nimo.	712
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	714
San Cristóbal de Nemiña	1873 – 1874. Eclético	Desconocido	715
Santa María de Xaviña	Último tercio siglo XIX. Eclético	Círculo de Rodeiro	717
San Bartolomé de Arou	Primer tercio siglo XX. Eclético	Desconocido	718
San Julián de Moraime	Primer tercio siglo XX. Eclético	Magariños	719
San Martín de Ozón	Primer tercio del siglo XX, circa 1977	Desconocido	720
Santa María de Muxía	Primer tercio siglo XX. Eclético	Carballido	721

## **B. VI.6) Órdenes religiosas**

### **B. VI. 6) a) Agustinos**

<b>SAN AGUSTÍN</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de la Virgen	1717. Barroco	Miguel de Romay	724

de la Barca. Muxía		y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido	725

<b>SANTA RITA DE CASIA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Coucieiro	1963. Ecléctico	José Rodríguez	728
San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	729
Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	729

## **B. VI. 6) b Benedictinos**

<b>SAN BENITO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Cristóbal de Carnés	1707. Barroco	Desconocido	733
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	734
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco-neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	735

<b>SANTA ESCOLÁSTICA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco-neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	738

<b>SAN GREGORIO MAGNO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Ponte do Porto	1800. Neoclásico	Círculo de Ferreiro	740

<b>SAN MAURO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Coucieiro	Circa 1774. Barroco-neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	742

### **B. VI. 6) c) Carmelitas**

<b>SAN ALBERTO DE VERCELLI</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1766. Barroco	Desconocido	745

<b>SAN FRANCO DE SIENA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1766. Barroco	Desconocido	747

<b>SANTA IFIGENIA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Juan de Bardullas	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	749

<b>SAN JUAN DE LA CRUZ</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido	751

<b>SANTA TERESA DE JESÚS</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido	754
Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	755

### **B. VI. 6) d) Clarisas**

<b>SANTA CLARA DE ASÍS</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Circa 1770. Barroco	Desconocido	758

### **B. VI. 6) e) Cistercienses**

<b>SAN BERNARDO DE CLARAVAL</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	762

### **B. VI. 6) f) Dominicos**

<b>SANTA CATALINA DE SIENA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Pedro de Ponte do Porto	1775 –1776. Barroco-Neoclásico	Taller de Ferreiro	765

<b>SANTO DOMINGO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo	769

		Antonio de Uzal (policromía)	
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido	771
Capilla de Nuestra Señora del Monte. Camariñas	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico.	Desconocido	772
San Jorge de Camariñas	Entre 1788 –1798. Neoclásico	Taller de Ferreiro	773
San Pedro de Ponte do Porto. Retablo de la Virgen del Rosario. Relieve	1775 –1776. Neoclásico	Taller de Ferreiro	774
San Pedro de Ponte do Porto. Bulto redondo formando grupo en el Retablo de la Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	776

<b>SANTO TOMÁS DE AQUINO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Capilla de Virgen del Espino. Coucieiro. Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	778

## **B. VI. 6) g) Franciscanos**

<b>SAN FRANCISCO DE ASÍS</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	782
Capilla de la Virgen del Carmen. Camariñas	Circa 1725. Barroco	Círculo de Miguel de Romay	784
San Pedro de Coucieiro	Circa 1743. Barroco	Desconocido	785
San Jorge de Camariñas	Entre 1788-1798. Neoclásico	Taller de Ferreiro	786

<b>SAN ANTONIO DE PADUA</b>				
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>	
San Martín de Touriñán	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	794	
San Félix de Caberta	Circa 1726. Barroco	Desconocido	795	
Santa Leocadia de Frixe	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	797	
Capilla de San Roque. Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	799	
San Cipriano de Villastose	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	800	
San Tirso de Buiturón	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	802	
Santa María de la O	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	803	
Santa María de Morquintián	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	805	
San Pedro de Coucieiro	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	807	
Santiago de Cereixo	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	808	
Santuario de la Virgen de la Barca	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738. Barroco	Desconocido	810	
San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XVIII. Rococó	Desconocido	812	
Santa María de Xaviña	Último tercio del siglo XVIII (santo) y segunda mitad del siglo XIX (niño). Rococó y ecléctico	Desconocido	814	
San Juan de Bardullas	Finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	815	
San Pedro de Leis	Siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	817	
San Cristóbal de Nemiña	1873-1874. Ecléctico	Desconocido	818	



San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	819
San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	821
San Cipriano de Villastose	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	823
San Félix de Caberta	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	824
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	826
San Martín de Touriñán	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	828
Divino Salvador de Camelle	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	829
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	831
San Martín de Ozón	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Magariños	832
Santa María de Muxía	Finales del siglo XIX-Principios del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	833

## **B. VI. 6) h) Mercedarios**

<b>SAN PEDRO NOLASCO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	837

<b>SAN RAMÓN NONATO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Jorge de Camariñas	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	841
Capilla de Santa Marina de Coucieiro. Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	842

## **B. VI. 6) i) Teatinos**

<b>SAN CAYETANO</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santa Leocadia de Frixe	Último tercio del siglo XVIII- principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	845

## **B. VI. 6) j) Jesuitas**

<b>SAN FRANCISCO JAVIER</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	849
San Martín de Touriñán	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	850

<b>SAN IGNACIO DE LOYOLA</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Santuario de la Virgen de la Barca. Muxía	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	852

# **Índice de Escultura por IGLESIAS**

<b>AROU, San Bartolomé. Capilla. (CAMELLE)</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
San Roque de Montpellier	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	694
Inmaculada Concepción	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	334
San Bartolomé	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	550
San Roque de Montpellier	Primer tercio siglo XX. Eclético	Desconocido	718

<b>BARCA, Nuestra Señora. Santuario (MUXÍA)</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Virgen de la Barca.	Principios del siglo XV. Gótico	Desconocido	479
Cristo Crucificado	Circa 1711. Barroco	Desconocido	283
San Agustín	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	724
Santiago el Menor	1717. Barroco	Miguel de Romay	606
San Benito	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	734
San Bernardo de Claraval	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	762
San Francisco Javier	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	849
San Ignacio de Loyola	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	852
San Pedro Nolasco	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	837
Santo Domingo	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	769
Virgen de la Virgen de la Asunción	1717. Barroco	Miguel de Romay	377
San Judas Tadeo	1717. Barroco	Miguel de Romay	565
Santiago el Mayor	1717. Barroco	Miguel de Romay	594
San Bartolomé	1717. Barroco	Miguel de Romay	548
San Felipe	1717. Barroco	Miguel de Romay	552
San Juan	1717. Barroco	Miguel de Romay	557
San Mateo	1717. Barroco	Miguel de Romay	568
San Matías	1717. Barroco	Miguel de Romay	571
San Pablo	1717. Barroco	Miguel de Romay	575
San Pedro	1717. Barroco	Miguel de Romay	581
San Andrés	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	541
San Francisco de Asís	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	782

Simón	1717. Barroco	Miguel de Romay	609
Santo Tomás	1717. Barroco	Miguel de Romay	612
San Miguel Arcángel	1720-1726. Barroco	Círculo de Romay	488
San Joaquín	Entre 1720-1726. Barroco	Círculo de Romay	499
San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738. Barroco	Desconocido	810
Virgen de la Barca.	1756. Barroco	Juan Antonio Domínguez. Policromador: Gregorio Mallán	480
Santiago el Mayor (imagen procesional)	1756. Barroco	Juan Antonio Domínguez. Policromador: Gregorio Mallán	600
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	295
San José	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	507
Virgen de la Saleta	1872. Ecléctico	Desconocido	473
San Juan Bautista	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	529
San Joaquín	1859. Ecléctico	Francisco Rodeiro	500
Santa Ana	1872. Ecléctico	Desconocido	496
Cristo Yacente	Circa 1900. Ecléctico	Desconocido	306
San Cristóbal	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	631
Virgen de los Dolores	Primera mitad del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	368
Virgen de la Barca. (copia del original)	1979. Ecléctico	Ángel Rodríguez	481
Santiago el Mayor (imagen de bulto que acompaña a la Virgen de la Barca en el retablo mayor)	1979. Ecléctico	Ángel Rodríguez	601

<b>BARDULLAS, San Juan</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
San Roque de Montpellier	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Desconocido	709

San Antonio de □□apua	Finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	815
Virgen del Rosario	Finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX. Barroco-neoclásico	Desconocido	438
Santa Ifigenia	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	749
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	303
Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	318
San Juan Bautista	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	530
Inmaculada Concepción.	1946. Ecléctico	Desconocido	345
Virgen de Fátima	Tercer cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	463

<b>BITURÓN, San Tirso</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	292
San Antonio de □apua	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	802
San Roque de Montpellier	Segunda mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	698
San Tirso	Primer tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	669
Trinidad	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	265
Trinidad	Tercer cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	266
Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	458
Virgen del Carmen	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	414
Virgen del Rosario	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	439

<b>CABERTA, San Tirso</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
San Félix	1747. Policromado: 1753. Barroco	Desconocido	642
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	303
Dios Padre	Circa 1726. Barroco	Desconocido	268
San Antonio de Padua	Último tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	824
San Antonio de Padua	Circa 1726. Barroco	Desconocido	795
Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo cuarto del siglo XX. Eclético	Desconocido	391
Virgen del Rosario	Circa 1726. Barroco	Desconocido	435

<b>Capilla de la Virgen del Carmen. CAMARIÑAS</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Virgen de la Asunción	Circa 1725. Barroco	Círculo de Miguel de Romay.	376
San Francisco de Asís	Circa 1725. Barroco	Círculo de Miguel de Romay	784
San Juan Bautista	Circa 1725. Barroco	Círculo de Romay	525

<b>Capilla de Nuestra Señora del Monte. CAMARIÑAS</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Santa Eulalia	Primer tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido	640
San José	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	513
San Miguel Arcángel	Último tercio del siglo XVIII. Barroco- neoclásico	Desconocido	490
San Pedro de Mezonzo	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	687
Santa Elena	Segunda mitad del siglo XIX. Eclético	Desconocido	634
Santo Domingo	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico.	Desconocido	772
Virgen del Carmen	Circa 1725. Barroco	Círculo de Romay	407

<b>CAMARIÑAS, San Jorge</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Virgen del Monte	1788. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro	484
Virgen de los Dolores	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	365
Cristo Crucificado	1740. Barroco	Desconocido	284
Cristo Crucificado	Último tercio del siglo XVIII –principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	293
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	304
Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	344
Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	350
Jesús Flagelado	Circa 1787. Barroco	Desconocido	272
Jesús Nazareno	Circa 1787. Barroco	Desconocido	275
María Magdalena	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	537
Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	314
San Alberto Vercelli	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1766. Barroco	Desconocido	745
San Andrés	Circa 1760. Barroco	Desconocido	543
San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	831
San Blas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	622
San Eleuterio	Circa 1760. Barroco	Taller de Gambino	636
San Francisco de Asís	Entre 1788-1798. Neoclásico	Taller de Ferreiro	786
San Franco de Siena	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1766. Barroco	Desconocido	747
San Jorge	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	646
San Jorge	1788-1792. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro	647

San José	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	518
San Juan Bautista	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	526
San Juan Bautista	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	528
San Lázaro	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	535
San Ramón Nonato	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	841
San Roque de Montpellier	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido	703
Santa Clara de Asís	Circa 1770. Barroco	Desconocido	758
Santiago el Mayor	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	desconocido	595
Santo Domingo	Entre 1788 –1798. Neoclásico	Taller de Ferreiro	773
Virgen de los Dolores	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	359
Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Rivas	425
Virgen del Rosario	Segunda mitad del siglo XIX. Eclético	Desconocido	441
Santa Lucía	Circa 1990. Eclético	Desconocido	658

<b>CAMELLE, Divino Salvador</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Sagrado Corazón de Jesús	Último tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	312
San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	829
San Juan	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez	556
San Judas Iscariote	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez	562
San Miguel Arcángel	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	492
San Pablo	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez	576
San Pedro	1721. Barroco	Juan Queixo y Juan Antonio Gómez	582



		(policr.)	
Trinidad	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	262
Trinidad	Segunda mitad del siglo XVII, reformada en 1741. Barroco	Desconocido. Reformada por J. A. Gómez	264
Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	458
Virgen de la Asunción	1721. Barroco	Juan Queixo	379
Virgen del Carmen	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	421
Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	426
Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	443

<b>CARANTOÑA, San Martín</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Inmaculada Concepción	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	332
San Andrés	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	545
San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	821
San José	1930. Ecléctico	Desconocido	517
San Martín de Tours	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	681
San Roque de Montpellier	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	710
Santa Lucía	Circa 1930. Ecléctico	Desconocido	656
Virgen del Carmen	Circa 1790. Rococó	Desconocido	411

<b>CARNÉS, San Cristóbal</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Virgen de los Dolores (vestir)	Primera tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	367
Inmaculada Concepción.	1948. Ecléctico	Rivas	343
San Andrés	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	544
San Antonio de Padua	Último tercio del siglo XVIII. Rococó	Desconocido	812
San Benito	1707. Barroco	Desconocido	733
San Cristóbal	1725 –1726	Desconocido.	628

	Policromía: 1727. Barroco	Policromador: Juan Antonio Figueroa	
San José	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	510
San Miguel Arcángel	Último tercio del siglo XVIII. Barroco- neoclásico	Taller de Ferreiro	489
Virgen del Carmen	Último tercio del siglo XVIII	Desconocido	410
Virgen del Carmen	Circa 1924. Ecléctico	Desconocido	415
Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	446

<b>CEREIXO, Santiago de</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Santiago el Mayor (Santiago Matamoros)	1941. Ecléctico	Desconocido	603
San José	Segundo cuarto siglo XX. Ecléctico	Desconocido	520
Cristo Crucificado	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	286
Cristo Crucificado	Siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	299
Inmaculada Concepción.	Circa 1886. Neoclásico	Desconocido	339
Inmaculada Concepción.	Circa 1907. Ecléctico	Desconocido	348
San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	808
San Blas	Circa 1700. Barroco	Desconocido	620
San José	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	509
San Martín de Tours	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	682
San Roque de Montpellier	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	701
Santa Lucía	Circa 1700. Barroco	Desconocido	654
Santiago el Mayor	Tercer cuarto del siglo XVIII. Rococó.	Taller de Gambino	597
Virgen del Carmen	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	409

<b>TRASUFE, Capilla de Nuestra Señora del Espino. (COUCIEIRO)</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Virgen de Aránzazu	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	401

Santo Tomás de Aquino	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	778
Santa Margarita	1888. Ecléctico	Desconocido	660

### Capilla de San Eleuterio (COUCIEIRO)

OBRA	FECHA	AUTOR	PÁG.
San Eleuterio	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	637

### Capilla de Santa Marina (COUCIEIRO)

OBRA	FECHA	AUTOR	PÁG.
San Isidro Labrador	1822. Neoclásico	Desconocido	672
Santa Marina	Último tercio del siglo XIX-Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	664
San Ramón Nonato	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	842

### COUCIEIRO, San Pedro

OBRA	FECHA	AUTOR	PÁG.
Cristo Crucificado	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	287
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	292
Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	341
Sagrado Corazón de Jesús	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	315
San Agustín	Circa 1743. Barroco	Desconocido	725
San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	807
San Benito	Circa 1774. Barroco-neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	735
San Francisco de Asís	Circa 1743. Barroco	Desconocido	785
San José	Circa 1743. Barroco	Desconocido	508
San Juan	Circa 1743. Barroco	Desconocido	559
San Mateo	Circa 1774. Barroco-rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro	569
San Mauro	Circa 1774. Barroco-neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	742

San Miguel Arcángel	1804-1805. Neoclásico	Desconocido	491
San Pedro	1741. Barroco	Desconocido	585
San Pedro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	588
Santa Escolástica	Circa 1774. Barroco- neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	738
Santa Marina	Circa 1889. Ecléctico	Desconocido	663
Santa Rita de Casia	1963. Ecléctico	José Rodríguez	728
Santiago el Mayor	Circa 1774. Barroco- rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro	598
Santo Domingo	Circa 1743. Barroco	Desconocido	771
Virgen de Aránzazu	1889. Ecléctico	Desconocido	400
Virgen de la Asunción	Circa 1774. Rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	380
Virgen de la Piedad	Circa 1731. Barroco	Desconocido	370
Virgen de los Dolores	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	360
Virgen del Carmen	Circa 1958. Ecléctico	Desconocido	422
Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	394
Virgen del Rosario	Segundo cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	437
San Roque de Montpellier	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	699
Trinidad	Circa 1743. Barroco	Desconocido	261

<b>FRIXE, Santa Leocadia</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Santa Leocadia (fachada iglesia)	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	650
Virgen de los Dolores (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	363
Cristo Crucificado	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	288
Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	317

San Antonio de Padua.	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	797
San Cayetano	Último tercio del siglo XVIII- principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	845
San Roque de Montpellier	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido	705
Santa Leocadia	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	651
Santa Leocadia	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	651
Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	413
Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	393

<b>LA O, Santa María</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Virgen de la Soledad (Calvario)	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	354
San José	Último tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido	506
Cristo Crucificado	Principios del siglo XVII. Barroco	Desconocido	281
Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	346
Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	309
San Andrés	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	542
San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	803
San Bartolomé	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	549
San Juan	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	558
Virgen de la O	Segunda mitad del siglo XVI. Renacimiento	Desconocido	352

<b>LEIS, San Pedro</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
San Antonio de Padua	Siglo XIX. Eclético	Desconocido	817
San Pedro	Circa 1729. Barroco	Joseph Malvarez	583

Santa Lucía	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	655
Santa Lucía	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	657
Virgen del Rosario	Principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	433

### Capilla de San Roque. MORAIME

OBRA	FECHA	AUTOR	PÁG.
San Roque de Montpellier	Segunda mitad del siglo XVII. Barroco	Desconocido	693
San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	799

### MORAIME, San Julián

OBRA	FECHA	AUTOR	PÁG.
San Roque de Montpellier (Tanatorio cementerio)	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	697
Virgen de los Dolores (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	365
Cristo Crucificado	Segundo cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	289
Cristo Crucificado	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Taller de Gambino	290
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	302
Inmaculada Concepción	Circa 1889. Ecléctico	Desconocido	336
Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	347
Inmaculado Corazón de María	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	388
Sagrado Corazón de Jesús	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	311
San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	826
San Blas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	621
San José	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	516
San Juan Bautista	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	532
San Julián	Último tercio del siglo	Desconocido	643

	XVIII. Barroco		
San Roque de Montpellier	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	695
San Roque de Montpellier	Primer tercio siglo XX. Ecléctico	Magariños	719
Santa Rita de Casia	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	729
Virgen de Fátima	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	463
Virgen de la Piedad	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	371
Virgen del Carmen	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	420
Virgen del Rosario	Finales del siglo XVII- principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	434

### **MORQUINTIÁN, Santa María**

<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
San Roque de Montpellier	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	707
Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	313
San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	805
Virgen de la Asunción	Primera mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	382
Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	412
Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	395
Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	444

### **MUXÍA, Santa María**

<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Virgen de los Dolores (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	364
Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	342
Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	310
San Antonio de Padua	Finales del siglo XIX- Principios del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	833

San José	Circa 1900. Ecléctico	Desconocido	519
San Roque de Montpellier	Primer tercio siglo XX. Ecléctico	Carballido	721
Santa Águeda	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	616
Santa Rita de Casia	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	729
Santa Teresa de Jesús	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	755
Trinidad	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	263
Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	460
Virgen de la Asunción	1834. Neoclásico	Desconocido	384
Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	408
Virgen del Rosario	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	448

### **NEMIÑA, San Cristóbal**

<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Cristo Crucificado	1861. Neoclásico	Desconocido	294
Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX Ecléctico	Desconocido	321
San Antonio de Padua	1873-1874. Ecléctico	Desconocido	818
San Cristóbal	Circa 1762. Barroco	Desconocido	629
San Cristóbal	Circa 1858. Ecléctico	Desconocido	630
San Pedro	Siglo XVI. Renacimiento	Desconocido	580
San Roque de Montpellier	1873 – 1874. Ecléctico	Desconocido	715
Virgen de los Dolores	1861. Ecléctico.	Desconocido	361
Virgen del Rosario	Siglo XVI. Renacimiento	Desconocido	432
Cristo Crucificado	Siglos XVII y XVIII. Barroco	Desconocido	298

### **SUXO, Capilla. (OZÓN)**

<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Santiago el Mayor	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	602
Virgen del Rosario	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	441
Virgen del Pilar	Primer tercio del siglo	Taller de Rivas	467



	XX. Ecléctico		
--	---------------	--	--

<b>Capilla de San Isidro. (OZÓN)</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
San Isidro Labrador	1942. Ecléctico	Desconocido	673
Santa María de la Cabeza	1822. Neoclásico	Desconocido	676
San Martín de Tours	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	680
Inmaculada Concepción	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	331

<b>OZÓN, San Martín</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
San Martín de Tours (retablo mayor)	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Manuel Conde	684
Virgen de los Dolores (vestir)	1895. Ecléctico	Desconocido	366
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	301
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	301
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	285
Cristo Crucificado	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	296
Dios Padre	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rocó	Desconocido	269
Inmaculada Concepción.	1888. Ecléctico	Desconocido	335
Sagrado Corazón de Jesús	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	322
San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Magariños	832
San José	1890. Ecléctico	Desconocido	511
San Martín de Tours	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	683
San Roque de Montpellier	Primer tercio del siglo XX, circa 1977	Desconocido	720
Virgen del Carmen	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	417

Virgen del Rosario	1893. Eclético	Desconocido	453
--------------------	----------------	-------------	-----

<b>PONTE DO PORTO, San Pedro</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Inmaculada Concepción.	Último tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	340
Virgen de Guadalupe	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	470
San Pedro (imagen de bulto redondo)	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Taller de Ferreiro	586
San Pedro (imagen de vestir)	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	587
Virgen del Rosario (Relieve)	1775. Neoclásico	Atribuida a Ferreiro. Policromía: Juan Bernardo del Río	449
Virgen de los Dolores (vestir)	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	363
Santo Domingo (imagen de bulto redondo de grupo escultórico)	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	776
Santo Domingo (relieve)	1775 –1776. Neoclásico	Taller de Ferreiro	774
Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	300
Inmaculado Corazón de María	Circa 1905. Eclético	Desconocido	387
Jesús Nazareno	Segunda mitad del siglo XIX. Eclético	Desconocido	276
Sagrado Corazón de Jesús	Segundo cuarto del siglo XX. Eclético	Desconocido	319
San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	819
San Gregorio Magno	1800. Neoclásico	Círculo de Ferreiro	740
San Juan Bautista	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	531
San Juan de la Cruz	Circa 1850. Eclético	Desconocido	751
San Roque de Montpellier	Segundo tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	714
San Sebastián	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	666
Santa Catalina de Siena	1775 –1776. Barroco-Neoclásico	Taller de Ferreiro	765

Santa Teresa de Jesús	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido	754
Virgen de Fátima	1948. Ecléctico	Desconocido	461
Virgen de la Soledad	Circa 1800. Neoclásico	Desconocido	355
Virgen del Carmen	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido	423
Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	392
Virgen del Pilar	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	466
Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	447
Virgen del Rosario	1775-1776. Neoclásico	Desconocido	452

### TOURIÑÁN, San Martín

OBRA	FECHA	AUTOR	PÁG.
Sagrado Corazón de Jesús	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	316
San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	828
San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	794
San Francisco Javier	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	850
San José	1868-1869. Ecléctico	Desconocido. Policromía: José Nimo.	514
San Martín de Tours	Primer tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido	679
San Roque de Montpellier	1868. Ecléctico	Desconocido. Policromía: José Nimo.	712
Virgen de la Piedad	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	372
Virgen del Rosario	Finales del siglo XIX-principios del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	445

### VILLASTOSE, San Cipriano

OBRA	FECHA	AUTOR	PÁG.
San Roque de Montpellier	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido	706

Inmaculada Concepción	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Desconocido	333
Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	323
San Antonio de Padua	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	823
San Antonio de Padua.	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	800
San Cipriano	Circa 1770. Barroco-rococó	Desconocido	625
San José	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	516
Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	462
Virgen del Carmen	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	416
Virgen del Carmen	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	424
Virgen del Perpetuo Socorro	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	390

<b>XAVIÑA, Santa María</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Virgen de los Dolores (vestir)	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	367
Cristo Crucificado	Principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	282
Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	338
Sagrado Corazón de Jesús	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	320
Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX Ecléctico	Desconocido	321
San Antonio de Padua	Último tercio del siglo XVIII (santo) y segunda mitad del siglo XIX (niño). Rococó y ecléctico	Desconocido	814
San Blas	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	619
San Juan Bautista	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	527
San Roque de	Último tercio siglo	Círculo de Rodeiro	717

Montpellier	XIX. Eclético		
Santa Ana	Segunda la mitad del siglo XIX. Eclético	Desconocido	497
Santa Marina	Primer tercio del siglo XIX. Eclético	Desconocido	662
Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	459
Virgen de la Asunción	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	382
Virgen del Carmen	Segunda mitad del siglo XIX. Eclético	Desconocido	419
Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	393

## Índice de Escultura CRONOLÓGICO

IGLESIA-OBRA	FECHA	AUTOR	PÁG.
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: Virgen de la Barca.	Principios del siglo XV. Gótico	Desconocido	479
la O Santa María de: Virgen de la O.	Segunda mitad del siglo XVI. Renacimiento	Desconocido	352
Nemiña San Cristóbal de: Virgen del Rosario	Siglo XVI Renacimiento	Desconocido	432
Nemiña San Cristóbal de: San Pedro	Siglo XVI. Renacimiento	Desconocido	580
Moraime San Julián de: Virgen del Rosario	Finales del siglo XVII - principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	434
Camariñas Capilla de Nuestra Señora del Monte. (Santa Eulalia)	Primer tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido	640
Touriñán San Martín de: San Martín de Tours	Primer tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido	679
la O Santa María de: Cristo Crucificado	Principios del siglo XVII. Barroco	Desconocido	281
Camelle Divino Salvador de: Trinidad	Segunda mitad del siglo XVII, reformada en 1741. Barroco	Desconocido. Reformada por J. A. Gómez	264

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Moraime Capilla de San Roque. San Julián de: San Roque de Montpellier	Segunda mitad del siglo XVII. Barroco	Desconocido	693
Nemiña Santa María de: Cristo Crucificado	Siglos XVII y XVIII. Barroco	Desconocido	298
la O Santa María de: San José	Último tercio del siglo XVII. Barroco	Desconocido	506
Cereixo Santiago de: San Blas	Circa 1700. Barroco	Desconocido	620
Cereixo Santiago de: Santa Lucía	Circa 1700. Barroco	Desconocido	654
Carnés San Cristóbal de: San Benito	1707. Barroco	Desconocido	733
Leis San Pedro de: Virgen del Rosario	Principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	433
Xaviña Santa María de: Cristo Crucificado	Principios del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	282
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: Cristo Crucificado	Circa 1711. Barroco	Desconocido	283
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la : San Agustín	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	724
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la: San Benito	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	734
Barca. Muxía. Santuario de la Virgen de la: San Bernardo de Claraval	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	762
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la: San Francisco Javier	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	849
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la: San Ignacio de Loyola	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	852
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la: San Pedro Nolasco	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	837
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la: Santo Domingo	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	769
Barca. Muxía Santuario de la: Virgen de la Virgen de la Asunción	1717. Barroco	Miguel de Romay	377

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la (relieve del retablo mayor): San Judas Tadeo	1717. Barroco	Miguel de Romay	565
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la (relieve del retablo mayor): Santiago el Mayor	1717. Barroco	Miguel de Romay	594
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: San Bartolomé	1717. Barroco	Miguel de Romay	548
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: San Felipe	1717. Barroco	Miguel de Romay	552
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: San Juan	1717. Barroco	Miguel de Romay	557
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: San Mateo	1717. Barroco	Miguel de Romay	568
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: San Matías	1717. Barroco	Miguel de Romay	571
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: San Pablo	1717. Barroco	Miguel de Romay	575
Barca Santuario de Nuestra Señora de la: San Pedro	1717. Barroco	Miguel de Romay	581
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la: San Andrés	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	541
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la: San Francisco de Asís	1717. Barroco	Miguel de Romay y Domingo Antonio de Uzal (policromía)	782
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la (relieve del retablo mayor): Simón	1717. Barroco	Miguel de Romay	609

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la (relieve del retablo mayor): Santo Tomás	1717. Barroco	Miguel de Romay	612
Santuario de Nuestra Barca. Muxía Señora de la (relieve del retablo mayor): Santiago el Menor	1717. Barroco	Miguel de Romay	606
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la. Muxía: San Miguel Arcángel	Entre 1720-1726. Barroco	Círculo de Romay	488
Barca Santuario de Nuestra Señora de la: San Joaquín	Entre 1720-1726. Barroco	Círculo de Romay	499
Camelle Divino Salvador de: San Juan	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez	556
Camelle Divino Salvador de: San Judas Iscariote	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez	562
Camelle Divino Salvador de: San Pablo	1721. Barroco	Juan Queixo. Policromador: Juan Antonio Gómez	576
Camelle Divino Salvador de: San Pedro	1721. Barroco	Juan Queixo y Juan Antonio Gómez (policr.)	582
Camelle Divino Salvador de: Virgen de la Asunción	1721. Barroco	Desconocido	379
Carnés San Cristóbal de: San Cristóbal	1725 –1726 Policromía: 1727. Barroco	Desconocido. Policromador: Juan Antonio Figueroa	628
Camariñas Capilla de la Virgen del Carmen. San Jorge de: Virgen de la Asunción	Circa 1725. Barroco	Círculo de Miguel de Romay.	376
Camariñas Capilla de la Virgen del Carmen.: San Francisco de Asís	Circa 1725. Barroco	Círculo de Miguel de Romay	784



<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Camariñas Capilla de la Virgen del Carmen.: San Juan Bautista	Circa 1725. Barroco	Círculo de Romay	525
Camariñas Capilla del Carmen de: Virgen del Carmen	Circa 1725. Barroco	Círculo de Romay	407
Caberta San Félix de: Dios Padre	Circa 1726. Barroco	Desconocido	268
Caberta San Félix de: San Antonio de Padua.	Circa 1726. Barroco	Desconocido	795
Caberta San Fiz de: Virgen del Rosario	Circa 1726. Barroco	Desconocido	435
Leis San Pedro de: San Pedro	Circa 1729. Barroco	Joseph Malvarez	583
Couciero San Pedro de: Virgen de la Piedad	Circa 1731. Barroco	Desconocido	370
Carantoña San Martín de: Inmaculada Concepción.	XVIII Primer tercio del siglo. Barroco	Desconocido	332
Ozón Capilla S. Isidro (San Martín de: Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	331
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: San José	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	507
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	295
Frixe Santa Leocadia de (fachada iglesia): Santa Leocadia	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	650
Frixe Santa Leocadia de: Santa Leocadia	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	651
Moraime San Julián de (Tanatorio cementerio) : San Roque de Montpellier	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	697
Moraime San Julián de: San Juan Bautista	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	532
Moraime San Julián de: San Roque de Montpellier	XVIII Primer tercio del siglo. Barroco	Desconocido	695
Ozón San Martín de: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	285
Touriñán San Martín de: San Antonio de Padua.	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	794

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Xaviña Santa María de: San Blas	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	619
Couciero San Pedro de: Virgen del Rosario	Segundo cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	437
Arou. Camelle San Bartolomé de: San Roque de Montpellier	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	694
Camariñas San Jorge de: San Blas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	622
Camariñas San Jorge de: San Eleuterio	Circa 1760. Barroco	Taller de Gambino	636
Camariñas San Jorge de: San Jorge	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	646
Camariñas San Jorge de: San Juan Bautista	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	526
Camariñas San Jorge de: Santiago el Mayor	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	desconocido	595
Carantoña San Martín de: San Martín de Tours	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	681
Cereixo Santiago de: Cristo Crucificado	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	286
Cereixo Santiago de: San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	808
Cereixo Santiago de: San José	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	509
Couciero Capilla de Virgen del Espino.. Camariñas: Santo Tomás de Aquino	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	778
Couciero San Pedro de: San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	807
Couciero Santiago de: San Roque de Montpellier	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	699
Frixe Santa Leocadia de: San Antonio de Padua.	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	797
la O Santa María de (Calvario): Virgen de la Soledad	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	354
la O Santa María de: San Andrés	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	542

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
la O Santa María de: San Bartolomé	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	549
la O Santa María de: San Juan	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	558
Leis San Pedro de: Santa Lucía	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	655
Moraime Capilla de San Roque.: San Antonio de Padua.	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	799
Moraime San Julián de: San Blas	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	621
Morquintián Santa María de: San Antonio de Padua.	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	805
Muxía Santa María de: Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	408
Ozón Capilla de San Isidro Labrador de. Muxía: San Martín de Tours	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	680
Ozón San Martín de: Cristo Crucificado	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	296
Ponte do Porto San Pedro de: San Sebastián	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	666
Touriñán San Martín de: San Francisco Javier	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	850
Camariñas San Jorge de: San Roque de Montpellier	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido	703
Frixe Santa Leocadia de: San Roque de Montpellier	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido	705
Villastose San Cipriano de: San Roque de Montpellier	Segundo tercio siglo XVIII. Barroco	Desconocido	706
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la: San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738. Barroco	Desconocido	810
Camariñas San Jorge de: Cristo Crucificado	1740. Barroco	Desconocido	284
Couciero San Pedro de: San Pedro	1741. Barroco	Desconocido	585
Couciero San Pedro de: San Agustín	Circa 1743. Barroco	Desconocido	725

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Couciero San Pedro de: San Francisco de Asís	Circa 1743. Barroco	Desconocido	785
Couciero San Pedro de: San José	Circa 1743. Barroco	Desconocido	508
Couciero San Pedro de: San Juan	Circa 1743. Barroco	Desconocido	559
Couciero San Pedro de: Santo Domingo	Circa 1743. Barroco	Desconocido	771
Couciero, San Pedro de: Trinidad	Circa 1743. Barroco	Desconocido	261
Caberta San Félix de: San Félix	1747. Policromado: 1753. Barroco	Desconocido	642
Couciero San Pedro de: Cristo Crucificado	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	287
Frixe Santa Leocadia de: Cristo Crucificado	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	288
Moraime San Julián de: Cristo Crucificado	Segundo cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	289
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la (Baldaquino): Virgen de la Barca.	1756. Barroco	Juan Antonio Domínguez. Policromador: Gregorio Mallán	480
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la (imagen procesional) : Santiago el Mayor	1756. Barroco	Juan Antonio Domínguez. Policromador: Gregorio Mallán	600
Camariñas San Jorge de: San Andrés	Circa 1760. Barroco	Desconocido	543
Nemiña San Cristóbal de: San Cristóbal	Circa 1762. Barroco	Desconocido	629
Camariñas San Jorge de: San Franco de Siena	Segundo tercio del siglo XVIII. Cerca 1766. Barroco	Desconocido	747
Camariñas San Jorge de: San Alberto Vercelli	Segundo tercio del siglo. Cerca 1766. Barroco	Desconocido	745
Buiturón San Tirso de: San Roque de Montpellier	Segunda mitad del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	698
Camariñas San Jorge de: Santa Clara de Asís	Circa 1770. Barroco	Desconocido	758
Villastose San Cipriano de: San Cipriano	Circa 1770. Barroco-rococó	Desconocido	625

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Coucieiro San Pedro de: San Benito	Circa 1774. Barroco- neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	735
Coucieiro San Pedro de: San Mauro	Circa 1774. Barroco- neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	742
Coucieiro San Pedro de: Santa Escolástica	Circa 1774. Barroco- neoclásico	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	738
Coucieiro San Pedro de: San Mateo	Circa 1774. Barroco- rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro	569
Coucieiro San Pedro de: Santiago el Mayor	Circa 1774. Barroco- rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro	598
Coucieiro San Pedro de: Virgen de la Asunción	Circa 1774. Rococó	Ignacio de Mendoza y Juan Antonio Fabeiro Dorador: Bernardo Rudiño	380
Ponte do Porto San Pedro de (Relieve) : Virgen del Rosario	1775. Neoclásico	Atribuida a Ferreiro. Policromía: Juan Bernardo del Río	449
Ponte do Porto San Pedro de: Santa Catalina de Siena	1775 –1776. Barroco- Neoclásico	Taller de Ferreiro	765
Ponte do Porto San Pedro de. Retablo de la Virgen del Rosario. Relieve: Santo Domingo	1775 –1776. Neoclásico	Taller de Ferreiro	774

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Ponte do Porto San Pedro de: Virgen del Rosario	1775-1776. Neoclásico	Desconocido	452
Camariñas San Jorge de: San Juan Bautista	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	528
Bardullas San Juan de: San Roque de Montpellier	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco-neoclásico	Desconocido	709
Cereixo Santiago de: Santiago el Mayor	Tercer cuarto del siglo XVIII. Rococó.	Taller de Gambino	597
Camariñas San Jorge de: Jesús Flagelado	Circa 1787. Barroco	Desconocido	272
Camariñas San Jorge de: Jesús Nazareno	Circa 1787. Barroco	Desconocido	275
Camariñas San Jorge de: Santo Domingo	Entre 1788 –1798. Neoclásico	Taller de Ferreiro	773
Camariñas Iglesia de San Jorge de: Virgen del Monte	1788. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro	484
Camariñas San Jorge de: San Jorge	1788-1792. Barroco-neoclásico	Taller de Ferreiro	647
Camariñas San Jorge de: San Francisco de Asís	Entre 1788-1798. Neoclásico	Taller de Ferreiro	786
Carantoña San Martín de: Virgen del Carmen	Circa 1790. Rococó	Desconocido	411
Carnés San Cristóbal de: Virgen del Carmen	Último tercio del siglo XVIII	Desconocido	410
Camariñas San Jorge de: Virgen de los Dolores	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	359
Frixe Santa Leocadia de: San Cayetano	Último tercio del siglo XVIII - principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	845
Xaviña Santa María de: San Antonio de Padua	Último tercio del siglo XVIII (santo) y segunda mitad del siglo XIX (niño). Rococó y ecléctico	Desconocido	814
Camariñas San Jorge de: Cristo Crucificado	Último tercio del siglo XVIII -principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	293
Camariñas San Jorge de: San Ramón Nonato	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	841
Cereixo Santiago de: San Martín de Tours	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	682

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Cereixo Santiago de: Virgen del Carmen	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	409
Moraime San Julián de: San Julián	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	643
Moraime San Julián de: Virgen de la Piedad	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	371
Ozón San Martín de: San Martín de Tours	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	683
Touriñán San Martín de: Virgen de la Piedad	Último tercio del siglo XVIII. Barroco	Desconocido	372
Camariñas Capilla de Nuestra Señora del Monte.: San Miguel Arcángel	Último tercio del siglo XVIII. Barroco- neoclásico	Desconocido	490
Carnés San Cristóbal de: San Miguel Arcángel	Último tercio del siglo XVIII. Barroco- neoclásico	Taller de Ferreiro	489
Moraime San Julián de: Cristo Crucificado	Último tercio del siglo XVIII. Barroco- neoclásico	Taller de Gambino	290
Villastose San Cipriano de: Inmaculada Concepción.	Último tercio del siglo XVIII. Barroco- neoclásico	Desconocido	333
Carantoña San Martín de: San Andrés	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	545
Carnés San Cristóbal de: San Andrés	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	544
Coucieiro Capilla de San Eleuterio.: San Eleuterio	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	637
Ozón San Martín de: Dios Padre	Último tercio del siglo XVIII. Barroco-rococó	Desconocido	269
Bardullas San Juan de: Santa Ifigenia	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	749
Camariñas Capilla de Nuestra Señora del Monte.: San José	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	513
Carnés San Cristóbal de: San José	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	510
Muxía Santa María de: Santa Águeda	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico	Desconocido	616
Camariñas Capilla de Nuestra Señora del Monte.: Santo Domingo	Último tercio del siglo XVIII. Neoclásico.	Desconocido	772

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Carnés San Cristóbal de: San Antonio de Padua	Último tercio del siglo XVIII. Rococó	Desconocido	812
Bardullas San Juan de: Virgen del Rosario	Finales del siglo XVIII - principios del siglo XIX. Barroco-neoclásico	Desconocido	438
Bardullas San Juan de: San Antonio de Padua	Finales del siglo XVIII - principios del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	815
Ponte do Porto San Pedro de: San Gregorio Magno	1800. Neoclásico	Círculo de Ferreiro	740
Ponte do Porto San Pedro de: Virgen de la Soledad	Circa 1800. Neoclásico	Desconocido	355
Coucieiro San Pedro de: San Miguel Arcángel	1804-1805. Neoclásico	Desconocido	491
Coucieiro Capilla de Santa Marina de: San Isidro Labrador	1822. Neoclásico	Desconocido	672
Ozón Capilla de San Isidro de: Santa María de la Cabeza	1822. Neoclásico	Desconocido	676
Muxía Santa María de: Virgen de la Asunción	1834. Neoclásico	Desconocido	384
Coucieiro San Pedro de: Virgen de los Dolores	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	360
Buiturón San Tirso de: San Tirso	Primer tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	669
Frixe Santa Leocadia de: Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	317
Xaviña Santa María de: Santa Marina	Primer tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	662
Carantoña San Martín de: San Roque de Montpellier	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	710
Cereixo Santiago de: San Roque de Montpellier	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	701
Frixe Santa Leocadia de: Santa Leocadia	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	651
Ponte do Porto San Pedro de (imagen de bulto redondo): San Pedro	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Taller de Ferreiro	586



<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Xaviña Santa María de: San Juan Bautista	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	527
Xaviña Santa María de: Virgen de la Asunción	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	382
Morquintián Santa María de: Virgen de la Asunción	Primera mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	382
Ponte do Porto San Pedro de: San Juan de la Cruz	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido	751
Ponte do Porto San Pedro de: Santa Teresa de Jesús	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido	754
Ponte do Porto San Pedro de: Virgen del Carmen	Circa 1850. Ecléctico	Desconocido	423
Nemiña San Cristóbal de: San Cristóbal	Circa 1858. Ecléctico	Desconocido	630
Barca Santuario de Nuestra Señora de la: San Joaquín	1859. Ecléctico	Francisco Rodeiro	500
Nemiña San Cristóbal de: Virgen de los Dolores	1861. Ecléctico.	Desconocido	361
Nemiña San Cristóbal de: Cristo Crucificado	1861. Neoclásico	Desconocido	294
Ponte do Porto San Pedro de (vestir) : Virgen de los Dolores	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	363
Arou. Camelle San Bartolomé de: Inmaculada Concepción.	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	334
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: San Juan Bautista	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	529
Bardullas San Juan de: San Juan Bautista	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	530
Camariñas San Jorge de: María Magdalena	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	537
Camelle Divino Salvador de: San Miguel Arcángel	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	492
Camelle Divino Salvador de: Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	443
Carantoña San Martín de: San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	821

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Carnés San Cristóbal de: Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	446
Frixe Santa Leocadia de: Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	413
Morquintián Santa María de: Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	412
Morquintián Santa María de: Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	444
Ponte do Porto Iglesia de. Virgen de Guadalupe	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	470
Ponte do Porto San Pedro de (imagen de vestir): San Pedro	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	587
Ponte do Porto San Pedro de. Bulto redondo formando grupo en el Retablo de la Virgen del Rosario: Santo Domingo	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	776
Ponte do Porto San Pedro de: San Antonio de Padua	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	819
Ponte do Porto San Pedro de: San Juan Bautista	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	531
Ponte do Porto San Pedro de: San Roque de Montpellier	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	714
Ponte do Porto San Pedro de: Virgen del Rosario	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	447
Xaviña Santa María de: Santa Ana	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	497
Xaviña Santa María de (vestir) : Virgen de los Dolores	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	367
Frixe Santa Leocadia de (vestir) : Virgen de los Dolores	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	363
Moraime San Julián de (vestir) : Virgen de los Dolores	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	365
Camelle Divino Salvador de: Trinidad	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	262

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Buiturón San Tirso de: Trinidad	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	265
Buiturón San Tirso de: Virgen del Carmen	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	414
Camariñas Capilla de Nuestra Señora del Monte.: Santa Elena	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	634
Camariñas San Jorge de: Virgen del Rosario	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	441
Muxía Santa María de: Virgen del Rosario	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	448
Ozón Capilla de Suxo (San Martín de) : Virgen del Rosario	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	441
Ponte do Porto San Pedro de: Jesús Nazareno	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	276
Villastose San Cipriano de: San Antonio de Padua.	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	800
Villastose San Cipriano de: Virgen del Carmen	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	424
Xaviña Santa María de: Virgen del Carmen	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	419
Buiturón San Tirso de: Virgen del Rosario	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	439
Muxía Santa María de (vestir) : Virgen de los Dolores	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	364
Camariñas San Jorge de (vestir) : Virgen de los Dolores	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico	Desconocido	365
Moraime San Julián de: Virgen del Carmen	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	420
Touriñán San Martín de: San Roque de Montpellier	1868. Ecléctico	Desconocido. Policromía: José Nimo.	712
Touriñán San Martín de: San José	1868-1869. Ecléctico	Desconocido. Policromía: José Nimo	514
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: Santa Ana	1872. Ecléctico	Desconocido	496

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Barca Santuario de Nuestra Señora de la Virgen de la Saleta	1872. Ecléctico	Desconocido	473
Nemiña San Cristóbal de: San Roque de Montpellier	1873 – 1874. Ecléctico	Desconocido	715
Nemiña San Cristóbal de: San Antonio de Padua	1873-1874. Ecléctico	Desconocido	818
Cereixo Santiago de: Inmaculada Concepción.	Circa 1886. Neoclásico	Desconocido	339
Couciero Capilla del Espino.: Santa Margarita	1888. Ecléctico	Desconocido	660
Ozón San Martín de: Inmaculada Concepción.	1888. Ecléctico	Desconocido	335
Couciero San Pedro de: Virgen de Aránzazu	1889. Ecléctico	Desconocido	400
Couciero San Pedro de: Santa Marina	Circa 1889. Ecléctico	Desconocido	663
Moraime San Julián de: Inmaculada Concepción.	Circa 1889. Ecléctico	Desconocido	336
Ozón San Martín de: San José	1890. Ecléctico	Desconocido	511
Ozón San Martín de: Virgen del Rosario	1893. Ecléctico	Desconocido	453
Ozón San Martín de (vestir) : Virgen de los Dolores	1895. Ecléctico	Desconocido	366
Couciero Capilla de Santa Marina.: Santa Marina	Último tercio del siglo XIX -Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	664
Moraime San Julián de: Virgen de Fátima	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	463
Couciero Capilla de Nuestra Señora del Espino. Trasufe. (Muxía) : Virgen de Aránzazu	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	401
Moraime San Julián de: San José	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	516
Morquintián Santa María de: San Roque de Montpellier	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	707

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Muxía Santa María de: Trinidad	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	263
Ozón San Martín de: Virgen del Carmen	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	417
Ponte do Porto San Pedro de: Inmaculada Concepción.	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	340
Touriñán San Martín de: Virgen del Rosario	Finales del siglo XIX - principios del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	445
Muxía Santa María de: San Antonio de Padua	Finales del siglo XIX - Principios del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	833
Ponte do Porto San Pedro de: Virgen del Pilar	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	466
Villastose San Cipriano de: San Antonio de Padua	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	823
Xaviña Santa María de: San Roque de Montpellier	Último tercio siglo XIX. Ecléctico	Círculo de Rodeiro	717
Cereixo Santiago de: Cristo Crucificado	Siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	299
Leis San Pedro de: San Antonio de Padua	Siglo XIX. Ecléctico	Desconocido	817
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: Cristo Yacente	Circa 1900. Ecléctico	Desconocido	306
Muxía Santa María de: San José	Circa 1900. Ecléctico	Desconocido	519
Ponte do Porto San Pedro de: Inmaculado Corazón de María	Circa 1905. Ecléctico	Desconocido	387
Cereixo Santiago de: Inmaculada Concepción.	Circa 1907. Ecléctico	Desconocido	348
Carnés San Cristóbal de: Virgen del Carmen	Circa 1924. Ecléctico	Desconocido	415
Carantoña San Martín de: San José	1930. Ecléctico	Desconocido	517
Carantoña San Martín de: Santa Lucía	Circa 1930. Ecléctico	Desconocido	656

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Camariñas San Jorge de: San José	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	518
Nemiña San Cristóbal de: Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	321
Xaviña Santa María de: Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	321
Ozón San Martín de: San Roque de Montpellier	Primer tercio del siglo XX, circa 1977	Desconocido	720
Arou. Camelle San Bartolomé de: San Bartolomé	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	550
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la: San Cristóbal	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	631
Bardullas San Juan de: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	303
Bardullas San Juan de: Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	318
Buiturón San Tirso de: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	292
Buiturón San Tirso de: San Antonio de Padua.	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	802
Caberta San Félix de: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	303
Camariñas San Jorge de: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	304
Camariñas San Jorge de: Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	344
Camariñas San Jorge de: Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	350
Camariñas San Jorge de: Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	314
Camariñas San Jorge de: San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	831
Camariñas San Jorge de: San Lázaro	Primer tercio del siglo XX. Eclético	Desconocido	535

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Camelle Divino Salvador de: San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	829
Couciero San Pedro de: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	292
Couciero San Pedro de: Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	341
la O Santa María de: Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	346
la O Santa María de: Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	309
la O Santa María de: San Antonio de Padua.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	803
Leis San Pedro de: Santa Lucía	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	657
Moraime San Julián de: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	302
Moraime San Julián de: Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	347
Moraime San Julián de: Inmaculado Corazón de María	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	388
Moraime San Julián de: San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	826
Morquintían Santa María de: Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	313
Muxía Santa María de: Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	342
Muxía Santa María de: Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	310
Ozón San Martín de: San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Magariños	832
Ozón Capela de Suxo: Santiago el Mayor	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	602

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Ozón Capilla de Suxo. Iglesia de San Martín de: Virgen del Pilar	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Taller de Rivas	467
Ozón San Martín de. Capilla de San Isidro: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	301
Ozón San Martín de. Capilla de Suxo: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	301
Ponte do Porto San Pedro de: Cristo Crucificado	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	300
Touriñán San Martín de: San Antonio de Padua	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	828
Villastose San Cipriano de: Sagrado Corazón de Jesús	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	323
Villastose San Cipriano de: San José	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	516
Villastose San Cipriano de: Virgen del Carmen	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	416
Villastose San Cipriano de: Virgen del Perpetuo Socorro	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	390
Xaviña Santa María de: Inmaculada Concepción.	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	338
Arou. Camelle San Bartolomé de: San Roque de Montpellier	Primer tercio siglo XX. Ecléctico	Desconocido	718
Moraime San Julián de: San Roque de Montpellier	Primer tercio siglo XX. Ecléctico	Magariños	719
Muxía Santa María de: San Roque de Montpellier	Primer tercio siglo XX. Ecléctico	Carballido	721
Carnés San Cristóbal de (vestir) : Virgen de los Dolores	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	367



<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la (vestir) : Virgen de los Dolores	Primera mitad del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	368
Cereixo Santiago de (Santiago Matamoros): Santiago el Mayor	1941. Ecléctico	Desconocido	603
Ozón Capilla de San Isidro de: San Isidro Labrador	1942. Ecléctico	Desconocido	673
Bardullas San Juan de: Inmaculada Concepción.	1946. Ecléctico	Desconocido	345
Carnés San Cristóbal de: Inmaculada Concepción.	1948. Ecléctico	Rivas	343
Ponte do Porto San Pedro de: Sagrado Corazón de Jesús	Segundo cuarto del XX siglo. Ecléctico	Desconocido	319
Caberta San Félix de: Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	391
Coucieiro San Pedro de: Sagrado Corazón de Jesús	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	315
Touriñán San Martín de: Sagrado Corazón de Jesús	Segundo cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	316
Cereixo Santiago de: San José	Segundo cuarto siglo XX. Ecléctico	Desconocido	520
Buiturón San Tirso de: Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	458
Camariñas Capilla de Nuestra Señora del Monte.: San Pedro de Mezonzo	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	687
Camariñas San Jorge de: Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Rivas	425
Camelle Divino Salvador de: Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	458
Camelle Divino Salvador de: Virgen del Carmen	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	426
Coucieiro San Pedro de: San Pedro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	588

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Coucieiro San Pedro de: Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	394
Frixe Santa Leocadia de: Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	393
Moraime San Julián de: Sagrado Corazón de Jesús	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	311
Moraime San Julián de: Santa Rita de Casia	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	729
Morquintián Santa María de: Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	395
Muxía Capilla de Santa Marina de Coucieiro.: San Ramón Nonato	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	842
Muxía Santa María de: Santa Rita de Casia	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	729
Muxía Santa María de: Santa Teresa de Jesús	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	755
Muxía Santa María de: Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	460
Ozón San Martín de (retablo mayor) : San Martín de Tours	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Manuel Conde	684
Ozón San Martín de: Sagrado Corazón de Jesús	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	322
Ponte do Porto San Pedro de: Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	392
Villastose San Cipriano de: Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	462
Xaviña Santa María de: Sagrado Corazón de Jesús	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	320
Xaviña Santa María de: Virgen de Fátima	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	459
Xaviña Santa María de: Virgen del Perpetuo Socorro	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	393

<b>IGLESIA-OBRA</b>	<b>FECHA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Ponte do Porto San Pedro de: Virgen de Fátima	1948. Ecléctico	Desconocido	461
Bardullas San Juan de: Virgen de Fátima	Tercer cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	463
Buiturón San Tirso de: Trinidad	Tercer cuarto del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	266
Couciero San Pedro de: Virgen del Carmen	Circa 1958. Ecléctico	Desconocido	422
Couciero San Pedro de: Santa Rita de Casia	1963. Ecléctico	José Rodríguez	728
Caberta San Félix de: San Antonio de Padua	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	824
Camelle Divino Salvador de: Sagrado Corazón de Jesús	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	312
Camelle Divino Salvador de: Virgen del Carmen	Último tercio del siglo XX. Ecléctico	Desconocido	421
Barca. Muxía Santuario de la Virgen de la (imagen de bulto que acompaña a la Virgen de la Barca en el retablo mayor) : Santiago el Mayor	1979. Ecléctico	Ángel Rodríguez	601
Barca. Muxía Santuario de Nuestra Señora de la (copia del original): Virgen de la Barca.	1979. Ecléctico	Ángel Rodríguez	481
San Jorge de Camariñas: Santa Lucía	Circa 1990. Ecléctico	Desconocido	658

## C. PINTURA





# PINTURA

Las únicas muestras de la actividad pictórica en el arciprestazgo son una pareja de retablos laterales y un exvoto que se encuentran en el Santuario de la Virgen de la Barca en Muxía. Son el *Retablo de San Miguel Arcángel* (circa 1726) *Retablo de Santiago* y el exvoto de don Gonzalo de Manuel de Lanzós. Posiblemente todas ellas realizadas por Domingo Antonio de Uzal. Estas obras fueron incluidas en la investigación total que sobre la totalidad de la pintura barroca gallega realizó Monterroso Montero en su tesis doctoral<sup>766</sup>. En este epígrafe se establecen unas consideraciones generales sobre la pintura de esta época, la organización de las pinturas en cada retablo y el criterio de organización que siguen las mismas. A continuación se realiza la catalogación de las mismas siguiendo el criterio establecido.

## C. I. Consideraciones generales sobre la pintura barroca en Galicia

El pintor de la época barroca en Galicia, “(...) *está sometido a una estructura gremial rígida en la que se le considera como un oficio servil*”<sup>767</sup>. El tipo de trabajo que desarrolla adquiere importancia en tanto en cuanto tiene un valor material real, pero no va más allá. Se trata de un trabajo artesanal que además depende de una clientela que establece cada una de las condiciones y características del mismo. Ambos elementos permiten que existan tantos focos de producción como lugares y no los habituales centros de producción artística que sí existen en otras facetas. De todos esos focos destaca Santiago como el principal centro artístico pictórico en el que se mueven gran número de pintores y, a su vez, irradia artistas y fórmulas tanto a otras ciudades como a otros puntos rurales.

---

<sup>766</sup> MONTERROSO MONTERO, J.M.: *La pintura barroca en Galicia: 1620-1750*, tesis doctoral inédita dirigida por el Profesor GARCÍA IGLESIAS, Santiago, 1995, 3 vol.

<sup>767</sup> MONTERROSO MONTERO, J.M.: *La pintura barroca...*, p. 23.

Los encargos responden a “una obra vinculada íntimamente con la arquitectura (...) o bien de piezas exentas e independientes (...)”<sup>768</sup>. Pero además, el retablo es otro de los emplazamientos para las obras del pintor que complementarán de un modo significativo los discursos escultóricos a medida que van perdiendo importancia los conjuntos murales desde finales del siglo XVI. Monterroso Montero establece tres períodos en los que la pintura puede ser considerada protagonista del discurso iconográfico del retablo<sup>769</sup>. En el primero, a comienzos del siglo XVII, los retablos se organizan en múltiples compartimentos donde se alternan escultura y pintura. En el segundo, tercer tercio del siglo XVII, la pintura acompaña y complementa a una imagen escultórica central. En el tercero, siglo XVIII, los grandes retablos pierden su sentido tectónico, eliminan las escenas múltiples primando cada vez más un episodio central. La pintura puede hacerse con ese protagonismo o bien, como sucede en los *Retablos del Santuario de la Barca* que nos ocupan, hacer de acompañante a ese protagonista central escultórico.

**Domingo Antonio de Uzal** es un pintor al que se atribuyen gran cantidad de trabajos de pintura y dorado en retablos<sup>770</sup>. El encargo de los retablos de Santiago y San Juan Bautista del Santuario de Nuestra Señora de la Barca es, hasta el momento, su único trabajo documentado. Es un pintor casi desconocido, pero empadronado en el Catastro de Ensenada (1752) como maestro principal con sueldo de seis reales diarios. Su taller estuvo situado en la calle compostelana de Santa Clara donde vivió con su prima y criada Ángela Barreiro<sup>771</sup>.

---

<sup>768</sup> MONTERROSO MONTERO, J.M.M.: *La pintura barroca...*, p. 49.

<sup>769</sup> IBIDEM, p. 51-53.

<sup>770</sup> IBIDEM, p. 49.

<sup>771</sup> COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, p. 637; MURGUÍA, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII...*, p. 233.

# FICHAS DE CATALOGACIÓN DE PINTURA

---





## C. II. LAS OBRAS

### 1.- Retablo de San Juan Bautista

Tal como analizamos en su momento el retablo fue realizado entre 1719 -1726 posiblemente por algún maestro del Circulo de Romay. Consta de tres cuerpos (banco, cuerpo principal y ático) y otras tantas calles. Las pinturas de óleo sobre tabla se disponen ocupando el banco y las calles laterales inclusive en el ático fracturado. Su estado de conservación en general es preocupante ya que también se ha observado un deterioro de 5 años hacia aquí debido sobre todo a golpes, roces, etc. que han supuesto más pérdidas de pigmentación sobre todo en las pinturas del banco. Si a ello sumamos lo que ya venían padeciendo estas pinturas (suciedad, grietas, acumulación de barnices, abundantes repintes, etc.) no cabe duda que necesitan restauración y un buen trabajo de conservación.

La disposición actual de las pinturas en el retablo es la siguiente: en el banco se sitúan, de izquierda a derecha, las pinturas de San Liborio, San Antonio (es una lámina pegada), la Anunciación de Nuestra Señora (actualmente desaparecida y sustituida por un cáliz), el Divino Pastor (es una lámina pegada de Murillo) y San Nicolás de Bari. Preside el cuerpo principal enmarcado en una hornacina la imagen de bulto redondo de San Juan Bautista. A ambos lados se sitúan, en la calle del evangelio, los óleos de San Ildefonso, San Buenaventura y Santo Domingo mientras en la epístola se encuentran San Agustín, San Ignacio de Loyola y San Francisco de Asís. En la calle central del ático se sitúa la imagen de bulto redondo de Santa Ana (antes San Roque<sup>772</sup>) y, a ambos lados la flanquean las pinturas de San Benito en el evangelio y San Bernardo en la epístola.

El programa iconográfico del retablo repite la del Retablo de San Miguel relacionando a los santos que se disponen uno frente a otro en ambas calles,

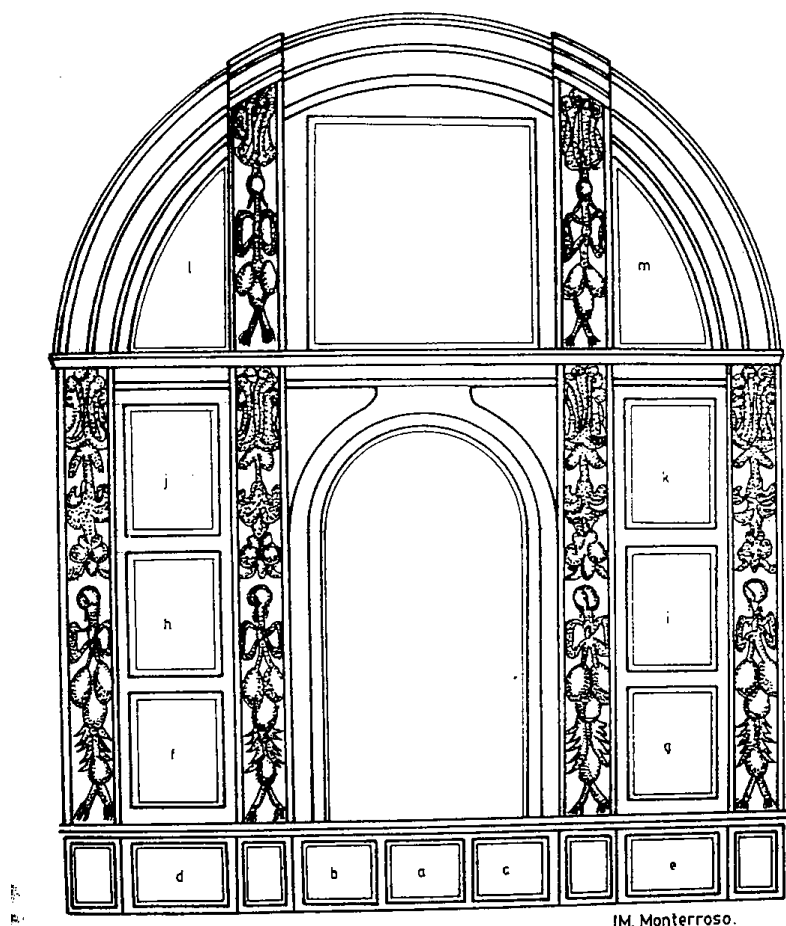
---

<sup>772</sup> “En el otro se halla una hermosa imagen de san Juan Bautista y y la parte superior la de San Roque”, ROA Y LEMA, L.: *Opúsculo histórico de Nuestra Señora de la Barca...*, p. 62.

siguiendo el principio de las sagradas parejas<sup>773</sup>. El eje principal del retablo sería Santa Ana (antes San Roque) - San Juan Bautista - la Anunciación de Nuestra Señora (hoy un cáliz). Las parejas hacen referencia a obispos y doctores de la Iglesia considerados los cimientos de la Iglesia Católica: obispos

San Liborio - San Nicolás de Bari, doctores San Ildefonso y San Agustín.

Fundadores de órdenes religiosas: San Buenaventura (cofundador de la Orden franciscana), San Ignacio (fundador de la Compañía de Jesús). Santo Domingo - San Francisco son los fundadores de las principales órdenes



Retablo de San Juan Bautista. Santuario de Nuestra Señora de A Barca (Muxia).

#### DISTRIBUCIÓN DE LAS PINTURAS EN EL RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA

a. Perdida (Anunciación Ntra. Señora), b. Perdida (San Antonio), c. Perdida (Divino Pastor), d. San Liborio, e. San Nicolás de Bari, f. San Ildefonso, g. San Buenaventura, h. San Agustín, i. San Ignacio de Loyola, j. Santo Domingo, k. San Francisco, l. San Benito, m. San Bernardo (Gráfico: Monterroso Montero, J.M.: *La pintura barroca en Galicia: 1620-1750*, tesis doctoral, Santiago, 1995, p. 324.)

mendicantes (dominicos y franciscanos), mientras San Benito y San Bernardo lo son de las órdenes monásticas. A continuación se realiza la catalogación de las tablas siguiendo el orden del gráfico de Monterroso Montero.

<sup>773</sup> MONTERROSO MONTERO, J.M.: "La obra de Domingo Antonio de Uzal y el Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía". *Abrente*, nº 27-28, La Coruña, 1995-1996, p. 236.

### 1. d. SAN LIBORIO

#### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el segundo neto del banco del Retablo de San Juan Bautista.

#### Ficha técnica

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 28 x 26,5 cm.



**Conservación y restauración:** está en mal estado pues presenta abundantes pérdidas de preparación y policromía fruto de golpes y roces. Además muestra suciedad superficial. Necesita restauración.

**Análisis estilístico:** la composición parte de dos diagonales contrapuestas. La que dibuja la mitra del santo y termina en el ángulo inferior derecho y se acentúa con el báculo y la que parte del ángulo superior derecho donde se sitúa un rompimiento de gloria. Las vestimentas del santo, sobre todo la capa pluvial, muestran gran cantidad de detalles que, aunque retocados con posterioridad, dan una idea del trazo rápido y suelto que utiliza Uzal. El rostro de rasgos anatómicos individualizados tales como la nariz recta, boca orgánica, barba alargada y dividida en dos partes, etc. muestra formas naturalistas. La gama cromática de azules, rojos y blancos se combina aquí de diferentes maneras a causa de los minuciosos detalles de las vestimentas.

### 1. e. SAN NICOLÁS DE BARI

#### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el octavo neto del banco del Retablo de San Juan Bautista.

**Ficha técnica**

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 28 x 26,5 cm.

**Conservación y restauración:** está en pésimo estado de conservación mostrando importantes y abundantes pérdidas de preparación y policromía a causa de golpes y roces. Necesita restauración.

**Análisis estilístico:** la composición parte de una diagonal dibujada por la mano, el báculo y la mitra del santo que se contrapone a la línea vertical dibujada por el báculo. Se completa con la línea del fondo que simula la pared de una habitación subrayada por el color azul de la misma y el contraste de ella con la oscuridad de la zona derecha. Se muestra el dominio del detalle en el sombrero que sujeta el santo en la mano izquierda así como en la policromía de detalles de sus vestimentas en la que además, destaca la gama cromática de azules, rojos y blancos.

**1. f. SAN ILDEFONSO**

**SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el primer casetón de la calle del evangelio en el cuerpo principal del Retablo de San Juan Evangelista.

**Ficha técnica**

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 40,5 x 28 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque presenta suciedad superficial. Está repintado.



**Análisis estilístico:** sorprende lo equilibrado de la distribución de los personajes en el espacio ocupando dos planos paralelos y eludiendo las fuertes diagonales contrapuestas tan habituales en las composiciones barrocas. Aquí en cambio observamos una composición de triángulo invertido: Virgen-santo-ángel. El centro de la composición es, sin duda, el santo que destaca además de por estar en primer plano por el color blanco de sus vestimentas. Se muestra en actitud orante y recogida, bajando la cabeza y la mirada en una suave concentración de fuerzas tan lejana a los cánones de la época. Los pliegues de las ropas de santo y Virgen se acartonan y se utilizan trazos negros y grises para lograr ese efecto dinámico. Los rostros de rasgos individualizados suaves y naturalistas se muestran naturalistas. La gama cromática se basa en rojos, azules, dorados y blancos mezclados sobre una base negra de la base de la tabla.

### 1. g. SAN AGUSTÍN

#### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco

**Localización:** ocupa el primer casetón de la calle de la epístola en el cuerpo principal del Retablo de San Juan Evangelista.

#### Ficha técnica

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 40,5 x 28 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque presenta suciedad superficial. Está repintado.

**Análisis estilístico:** varios elementos ayudan a la organización espacial en la tabla. La mesa en primer plano, en el ángulo inferior izquierdo, con el detalle



del tintero y dos plumas y, frente a ella, la silla frailería en la que se sienta el santo. Al fondo dos elementos habituales en estas representaciones: en el ángulo superior derecho un cortinaje voluminoso y acartonado rojo y en el ángulo superior izquierdo un rectángulo que simula una ventana por la que se cuelga un rompimiento de gloria. La diagonal compositiva tendría que partir del extremo de la mesa pero ésta se ha desplazado en exceso al primer plano de modo que ahora partirá del tintero, pasará por la cabeza del santo y terminará en el cortinaje. Se contrapone con la dibujada por ambas manos: la izquierda con un libro sobre el que descansa una maqueta de iglesia, y la derecha que se eleva hacia el rompimiento de gloria. En la gama cromática domina por completo el rojo en muceta, sombrero, mantel de la mesa, cortinaje y silla. El contrapunto lo marca el blanco de las vestimentas del santo y la ventana posterior mientras el fondo permanece neutro. El rostro muestra rasgos individualizadores (frente estrecha, ojos pequeños, nariz y boca pequeñas y bigote exiguo) y genera así cierto naturalismo en su expresión concentrada mirando al cielo.

#### **1. h. SAN BUENAVENTURA**

##### **SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el segundo casetón de la calle del evangelio en el cuerpo principal del Retablo de San Juan Evangelista.

#### **Ficha técnica**

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 40,5 x 28 cm.



Conservación y restauración: en buen estado, con suciedad superficial y barnices. Fue repintada.

**Análisis estilístico:** la composición parte de la mesa que se dispone en primer plano e inclinada para que el espectador pueda ver los escritos del santo y el tintero. A continuación se dispone el santo que apoya la mano izquierda sobre la mesa y en la frente, en actitud pensativa. La mano derecha se separa ligeramente del tronco sujetando una pluma. En los ángulos superiores en la derecha se sitúa el habitual cortinaje rojo y a la izquierda un sol iluminado que contiene un tetragrámaton. El santo interrumpe su trabajo para recibir la iluminación divina. La distribución de los planos en paralelo atempera el barroquismo que se acentúa, por otro lado, con los elementos que delimitan el espacio en la parte superior. La gama cromática alterna rojos, marrones y azules para el entorno y blanco y negro para el hábito del santo en el centro de la composición.

### 1. i. SAN IGNACIO DE LOYOLA

#### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el segundo casetón de la calle de la epístola en el cuerpo principal del Retablo de San Juan Evangelista.

**Ficha técnica:**

Soporte: tabla.

Técnica: óleo.

Medidas: 40,5 x 28 cm.

Conservación y restauración: en buen estado general pero muestra suciedad superficial y pérdidas de pigmentación.

**Análisis estilístico:** la escena se centra en la imagen del santo que ocupa la casi totalidad de la tabla. Vestido con hábito negro de su orden, junta las





manos sobre el pecho y eleva la mirada hacia el sol brillante del ángulo superior izquierdo en el que se pueden leer las iniciales IHS. Éste, la cabeza del santo y hombro izquierdo del santo serían la diagonal compositiva, único recurso que organiza el espacio a falta de otros elementos. El rostro naturalista expresa concentración y éxtasis por medio de una mirada suavizada, boca pequeña y cerrada y bigote minúsculo. En la gama cromática predomina el azul del fondo y el negro del hábito tan sólo alternados con los amarillos y rojos del sol.

### 1. j. SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

#### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el tercer casetón de la calle del evangelio en el cuerpo principal del Retablo de San Juan Evangelista.

**Ficha técnica:**

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 40,5 x 28 cm.



**Conservación y restauración:** en buen estado general aunque acusa suciedad general y pérdidas de policromía.

**Análisis estilístico:** la composición busca una ligera diagonal en el codo y cabeza del santo que se ladea hacia la derecha y otra que parte de ésta y termina en el libro que sostiene en la mano y al que mira fijamente, subrayando el efecto. No se utiliza ningún otro elemento permaneciendo el fondo neutro (azul y blanco). Predomina el blanco que marca la pauta cromática en el hábito, libro, azucenas y halo divino. El rostro concentrado de expresión seria se logra por medio de una boca extremadamente pequeña y el entrecejo fruncido, elementos muy naturalistas.

## 1. k. SAN FRANCISCO DE ASÍS

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el tercer casetón de la calle de la epístola en el cuerpo principal del Retablo de San Juan Evangelista.

**Ficha técnica:**

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 40,5 x 28 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado con suciedad superficial y repintes.



**Análisis estilístico:** la composición parte de la imagen del santo que abre las manos, eleva la cabeza y la mirada y flexiona ligeramente la pierna izquierda todo ello generando una interesante dispersión de fuerzas. Del ángulo superior izquierdo irradia un rompimiento de gloria conformado por cinco intensos rayos que apuntan a otros tantos puntos del cuerpo del santo generando los estigmas visibles, sobre todo, en las palmas de las manos. La principal diagonal quedaría así conformada por la línea que va desde la mano izquierda, pasa por la cabeza de San Francisco y finaliza en el origen de la luz celestial. El resto del espacio está delimitado por diversos elementos dispuestos en varios planos: el primero ocupado por un árbol que sobresale por el borde derecho, la figura del santo, un tronco seco de árbol en el lateral izquierdo y, por último, una colina escarpada que se esconde tras el ángulo superior derecho. Los distintos elementos configuran un espacio con perspectiva y profundidad. Este tipo de paisaje con estas fórmulas responde a influencias del pintor García de Bouzas. En cuanto al hábito del santo se ciñe en la cintura y también a la anatomía del mismo dejándola traslucir ligeramente en el pecho, los codos y la rodilla que se dobla. Se utilizan trazos gris oscuro y/o negro para remarcar los diversos pliegues dinámicos y

volumétricos. El rostro del santo está fatalmente retocado y, por tanto, es imposible determinar el grado de naturalismo que existía en él.

## 1. I. SAN BENITO

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el casetón de la calle del evangelio del ático del Retablo de San Juan Evangelista.

**Ficha técnica:**

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** s.m.



**Conservación y restauración:** está en pésimo estado de conservación observándose enormes pérdidas de preparación y pigmentación en el hábito del santo y en la parte superior del fondo. A ello hay que añadir la suciedad superficial de todas las pinturas del retablo. Necesita restauración.

**Análisis estilístico:** la escasez de sitio en el marco arquitectónico del retablo implica que la tabla esté compuesta casi únicamente por la imagen del santo con báculo abacial, escudo de una de las órdenes militares y halo cubriéndole la cabeza. El manto negro y oscuro apenas deja ver los pliegues y el movimiento de las ropas. El rostro, de rasgos naturalistas, muestra una mirada baja, concentrada y mística. Al fondo, a la derecha del santo, se aprecia algún tipo de elemento de la naturaleza a modo de delimitador del espacio, pero apenas se puede percibir con claridad de qué se trata.

## 1. m. SAN BERNARDO

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1719-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el casetón de la calle de la epístola del ático del Retablo de San Juan Evangelista.

**Ficha técnica:**

**Soporte:** tabla.

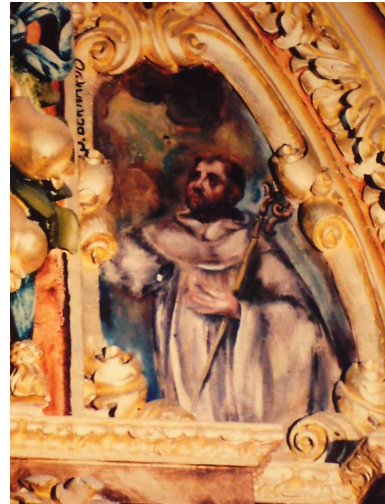
**Técnica:** óleo.

**Medidas:** s.m.

**Conservación y restauración:** está en buen

estado general a pesar de que presenta importantes manchas oscuras y suciedad generada por el humo de las velas. Necesita restauración.

**Análisis estilístico:** la imagen se dispone partiendo del ángulo inferior derecho y elevando la mirada hacia el lado opuesto delimitando así una de las diagonales compositivas de la tabla subrayada por la mano derecha que se eleva hacia en la misma dirección. Por otro lado, el báculo sujeto entre mano y pecho por el santo, cae hacia la derecha y opone otra diagonal que abre la composición. El hábito cae vertical dibujando pliegues aristados, dinámicos y volumétricos logrados por medio de trazos más oscuros, grises y/o negros, a modo de sombras. El fondo es una amalgama de colores ocres y azules completamente neutros.



## 2. Retablo de San Miguel Arcángel (antes de Santiago)

Tal como analizamos en el apartado de Retablos, fue realizado entre 1720 y 1726 posiblemente por algún maestro del Circulo de Romay. Consta de tres cuerpos (banco, cuerpo principal y ático) y otras tantas calles. Las pinturas de óleo sobre tabla se disponen ocupando el banco y las calles laterales inclusive en el ático fracturado. Su estado de conservación en general es preocupante puesto que, a las pérdidas de pigmentación, repintes, barnices y oscurecimiento por humo de velas que observaba Monterroso Montero en el momento de realizar su estudio hay que añadir recientes desperfectos causados por roces y/o golpes, sobre todo en las pinturas del banco.

La disposición actual de las pinturas en el retablo es la siguiente: en el pedestal, de izquierda a derecha, se sitúan el retrato de Pío V, San Antonio Abad, la Adoración de los Pastores, San Roque y San Gregorio Magno. En el cuerpo principal de abajo a arriba se disponen los óleos de San Francisco de Sales, San Felipe Neri y San Gonzalo, en el evangelio, y San Carlos Borromeo, San Francisco Javier y San Mauro en la epístola. Finalmente, en el ático se sitúan Santa Teresa en el evangelio y Santa Clara en la epístola.

El programa iconográfico del retablo parte de un eje central San Joaquín (antes Virgen del Carmen<sup>774</sup>), San Miguel Arcángel (antes Santiago Apóstol<sup>775</sup>) y la escena de la Adoración de los Pastores (rotulada El Nacimiento), en el banco. A partir de ahí, la disposición de los santos en el retablo no es arbitraria y responde, como ya señalaba Monterroso Montero<sup>776</sup>, al principio de las sagradas parejas, es decir: se establece una relación entre cada santo de una calle con el situado en la calle de en frente a la misma altura. Así, el programa iconográfico estaría conformado del siguiente modo: en el banco San Antonio Abad - San Roque (imagen posterior de origen desconocido), San Pío V-San Gregorio Magno, en el cuerpo principal San Francisco de Sales - San

---

<sup>774</sup> "...Los otros dos se hallan el uno a la izquierda de la puerta colateral y el otro casi enfrente: en el primero está el Arcángel San Miguel y en la cima la Virgen del Carmen...". ROA, L.: *Opúsculo histórico...*, p. 62.

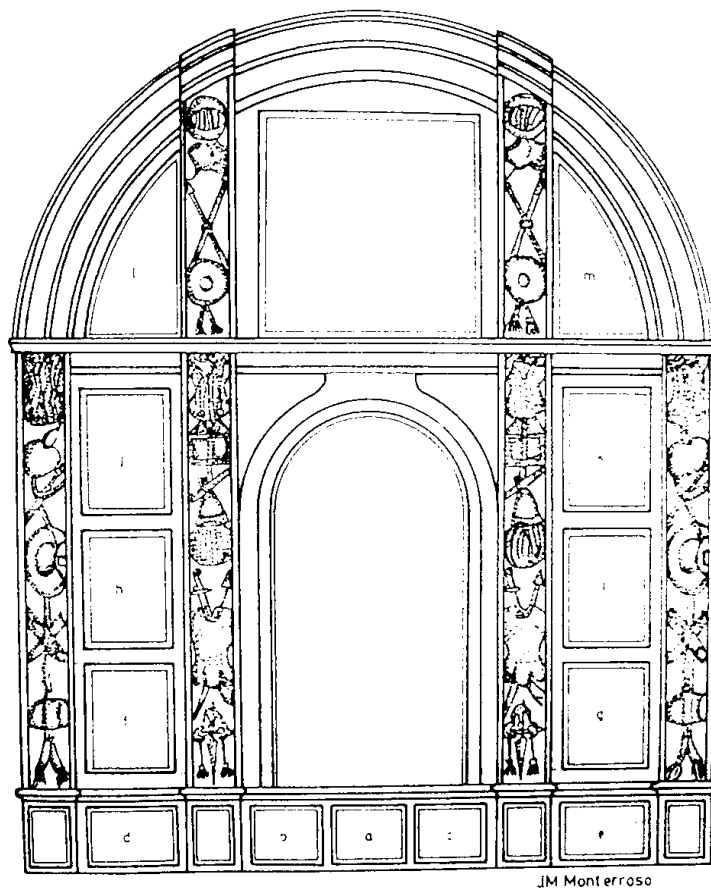
<sup>775</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 312-313.

<sup>776</sup> MONTERROSO MONTERO, J. M.: "La obra de Domingo Antonio de Uzal... p. 236.

Carlos Borromeo, San Felipe Neri - San Francisco Javier y San Gonzalo-San Mauro y, en el ático, Santa Teresa-Santa Clara. Son santos contrarreformistas destacados en la lucha contra la herejía (San Pío V, San Gregorio Magno, San Francisco de Sales y San Carlos Borromeo) y santos que responden a devociones particulares de sus patrocinadores<sup>777</sup>. Se trata de imágenes casi siempre de medio cuerpo, aisladas situadas sobre un fondo neutro o sobre un celaje y encuadradas muchas de ellas por un cortinaje recogido en un ángulo. En todas ellas hay siempre un punto de referencia visual para situarlas en el espacio: bien una mesa o silla, bien un objeto, bien un paisaje de fondo. Destaca, en razón de su carácter contrarreformista, la enfatización de su carácter orante y/o visionario. El dibujo blando, de trazo rápido y amplio se acompaña por una iluminación que mantiene recetas tenebristas atenuadas con pequeños rompimientos de gloria y luces doradas. Las diagonales compositivas son habituales en la mayor parte de las composiciones y se contraponen con algún motivo voluminoso o luminoso que atraiga la atracción del espectador. Las parejas establecidas suelen repetir los elementos compositivos utilizados (cortinajes, mesa, silla, crucifijo o libro sobre la mesa, etc.) pero invertidos, es decir: la mesa en el ángulo inferior derecho de una imagen de la calle del evangelio pasa a estar en el izquierdo de la imagen de la epístola, lo mismo sucede con el cortinaje, etc.

---

<sup>777</sup> Véase MONTERROSO MONTERO, J.: "La obra de Domingo Antonio de Uzal...", p. 242.



### DISTRIBUCIÓN DE LAS PINTURAS EN EL RETABLO DE SAN MIGUEL (ANTES RETABLO DE SANTIAGO)

a. Nacimiento, b. San Antonio Abad, c. San Roque, d. San Pío V, e. San Gregorio Magno,  
f. San Francisco de Sales, g. San Carlos Borromeo, h. San Felipe Neri, i. San Francisco  
Javier, j. San Gonzalo, k. San Mauro, l. Santa Teresa de Jesús, m. Santa Clara

Gráfico: Monterroso Montero, J.M.: *La pintura barroca en Galicia: 1620-1750*, tesis doctoral,  
Santiago, 1995, p. 328.

## **2. a. NACIMIENTO (ADORACIÓN DE LOS PASTORES)**

### **SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** en el centro del banco del Retablo de San Miguel Arcángel.

#### **Ficha técnica**

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 30 x 25 cms.

**Conservación y restauración:** presenta

oscurecimientos a causa del humo de las velas y diversas capas de barnices.

**Análisis estilístico:** se trata de una escena enmarcada por un edificio con tejado situado en el ángulo izquierdo delante del cual se dispone la imagen de la Virgen. Dos pastores se disponen en el ángulo derecho inferior dirigiendo su mirada al niño logrando una sensación de continuidad espacial. La Virgen eleva la mano izquierda separando la sábana que cubre a su hijo dibujando una diagonal contrapuesta a la generada por pastores-Virgen-establo. El manto de la Virgen, las ropas de los pastores y la sábana que cubre al niño muestran pliegues dinámicos y volumétricos generados por medio de líneas grises y negras mezcladas con los azules y blancos que las policroman.



## **2. b. SAN ANTONIO ABAD**

### **SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** es el cuarto neto del banco del Retablo de San Miguel Arcángel.

#### **Ficha técnica**



Soporte: tabla.

Técnica: óleo.

Medidas: 30 x 18 cm.

Conservación y restauración: está en pésimo estado de conservación pues muestra una grieta transversal, pérdidas de policromía abundantes y ligeras hendiduras de poca profundidad sobre las capas sucesivas de barniz. Necesita urgente restauración.

**Análisis estilístico:** la imagen se dispone en primer plano haciendo un contrapuesto forzado girando la cabeza hacia la izquierda mientras sus brazos se estiran hacia el izquierdo. Hay una diagonal clara que parte de las manos, pasa por la cabeza y termina en un rompimiento de gloria dispuesto en el ángulo izquierdo superior. Las ropas del santo dibujan pliegues voluminosos y dinámicos tanto en la cogulla como en la túnica que cae sobre el brazo derecho. En el rostro la mirada elevada, la nariz recta y la barba voluminosa conforman un rostro naturalista.



## 2. d. SAN PIO V

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** se sitúa en el segundo neto del banco del Retablo de San Miguel Arcángel.

#### Ficha técnica

Soporte: tabla.

Técnica: óleo.

Medidas: 30 x 27 cm.

Conservación y restauración: en mal estado pues presenta una grieta transversal y pérdidas de policromía. Necesita restauración.



**Análisis estilístico:** el marco de la representación está completamente lleno. En primer plano se sitúa una mesa cubierta con un mantel sobre la que se dispone un crucifijo. Frente a la mesa el santo, sentado sobre una silla frailer, une las manos delante del pecho en actitud orante ante la cruz, tal como lo había hecho durante la Batalla de Lepanto. Cierra la composición un cortinaje rojo de perfil ondulante que cubre el ángulo izquierdo superior. La diagonal compositiva está formada por la banqueta de la silla, las manos del santo y la cabeza del Cristo del crucifijo. Las ropas muestran dinamismo y organicidad en la túnica y la muceta por medio de trazos más gruesos grises y negros. El rostro, hasta donde se puede apreciar muestra naturalismo en barba corta, nariz recta, cejas remarcadas, ...

**2. e. SAN GREGORIO MAGNO**  
**SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA.**  
**MUXÍA**

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el octavo neto del banco del Retablo de San Miguel Arcángel.

**Ficha técnica**

**Soporte:** óleo.

**Técnica:** tabla.

**Medidas:** 30 x 27 cm.

**Conservación y restauración:** está bastante bien conservada observándose un intenso oscurecimiento causado por el humo de las velas.

**Análisis estilístico:** la composición repite el modelo seguido en San Pío V pero invertido es decir, la mesa se sitúa en primer plano en el lado izquierdo inferior, sobre ella se dispone un libro y frente a ella se sienta San Gregorio en silla frailer sujetando en su mano una pluma. Sobre la escena vuela una



paloma rodeada por un halo de luz brillante y de la que parte otro que ilumina al santo: se trata del Espíritu Santo que interrumpe el trabajo del santo para iluminarle. En el extremo superior izquierdo un espeso cortinaje rojo vuela para ocupar el espacio y contraponer la ocupación del ángulo opuesto. En la gama cromática predominan los rojos (cortinajes, muceta y respaldo de la silla), marrones (silla, mesa y ambiente) y el azul de la túnica. El rostro de nuevo repite fórmulas naturalistas: boca pequeña, entrecejo y mentón pronunciados, nariz recta y pómulos con carnaciones.

## 2. f. SAN FRANCISCO DE SALES

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el primer casetón de la calle del evangelio del cuerpo principal del Retablo de San Miguel Arcángel.

#### Ficha técnica

**Soporte:** óleo

**Técnica:** tabla

**Medidas:** 41 x 27 cm.

**Conservación y restauración:** en mal estado.

puesto que presenta importantes manchas de suciedad superficial, pérdida de policromía y algunas pérdidas puntuales de preparación.

**Análisis estilístico:** la composición repite el esquema de la representación de San Pío V disponiéndose distintos elementos para delimitar la escena. El santo se arrodilla delante de una mesa, sobre la que se dispone un crucifijo, que ocupa el ángulo inferior derecho. En el ángulo opuesto, izquierdo superior, un amplio y anguloso cortinaje azul cierra el espacio. Al fondo una pared establece el punto necesario para que la perspectiva funcione. El santo se une



las manos en su pecho dispuestas una sobre otra mientras mira concentrado el crucifijo.

## **2. g. SAN CARLOS BORROMEO**

### **SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el primer casetón de la calle de la epístola del cuerpo principal del Retablo de San Miguel Arcángel.

#### **Ficha técnica**

**Soporte:** óleo.

**Técnica:** tabla.

**Medidas:** 41 x 27 cm.



**Conservación y restauración:** está en buen estado de conservación mostrando únicamente alguna oxidación del color y suciedad superficial.

**Análisis estilístico:** repite la misma composición del espacio que la imagen que se le corresponde en la calle del evangelio, San Francisco de Sales, pero invertida. La mesa en el ángulo inferior izquierdo sobre la que se dispone un crucifijo y el cortinaje en el ángulo superior opuesto. El santo se arrodilla ante el crucifijo en actitud orante con las manos cruzadas delante del pecho. De nuevo una diagonal que parte desde el ángulo inferior derecho hasta el opuesto superior y subrayada por la mirada elevada del santo, organiza el espacio. Predominan los colores rojos intensos en cortinaje y manto del santo que se contraponen con el blanco de la túnica y del mantel de la mesa. El rostro muy naturalista consta de facciones individualizadoras y características de la anatomía auténtica del santo conocida a través de las fuentes pues San Carlos fue canonizado en 1610.

## 2. h. SAN FELIPE NERI

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el segundo casetón de la calle del evangelio del cuerpo principal del Retablo de San Miguel Arcángel.

#### Ficha técnica

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 41 x 27 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado general aunque muestra suciedad superficial y alguna pérdida de policromía.



**Análisis estilístico:** la composición parte de la imagen del santo en disposición vertical y central. A su izquierda se deja ver una mesa sobre la que se dispone un cáliz barroco. A su derecha se sitúa un cortinaje que parte desde el ángulo inferior izquierdo y se eleva ocupando el ángulo superior hasta alcanzar casi el extremo contrario, aunque sin llegar a él puesto que está ocupado por un rompimiento de gloria. La diagonal compositiva parte de la mirada del santo y finaliza en el rompimiento de gloria. La gama cromática alterna rojos de cortinaje e interior de la casulla, blanco de mantel y exterior de la casulla, azul de la túnica y tonos ocre-amarillos del rompimiento de gloria. El rostro de rasgos individualizadores muestra un intenso naturalismo.



## 2. i. SAN FRANCISCO JAVIER

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el segundo casetón de la calle de la epístola del cuerpo principal del Retablo de San Miguel Arcángel.

**Ficha técnica**

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 41 x 27 cm.



**Conservación y restauración:** está en buen estado general aunque presenta acumulaciones de barniz y rugosidades ocasionadas por él.

**Análisis estilístico:** la composición es muy sencilla pues se carece de todo tipo de elemento mueble u objeto para delimitar el espacio excepto un pequeño árbol en el ángulo inferior derecho. La imagen del santo ocupa el centro del espacio y está rodeado por manchas azules y blancas que ilustran un fondo celeste en la parte superior y el pequeño árbol anteriormente citado. Del ángulo superior izquierdo parte un leve rompimiento de gloria delante del cual el santo sujeta un crucifijo al que mira mientras abre las manos a ambos lados del cuerpo. La mirada concentrada dirigida al crucifijo enfatiza la diagonal que parte de la mano izquierda y termina en la parte superior de la cruz. El rostro naturalista muestra rasgos individualizadores como la barba, nariz recta, boca pequeña, tonsura en el cuero cabelludo, etc.

## 2. j. SAN GONZALO

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** en el tercer casetón de la calle del evangelio en el cuerpo principal del Retablo de San Miguel Arcángel.

#### Ficha técnica

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 41 x 27 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado general aunque se aprecian importantes pérdidas de policromía.



**Análisis estilístico:** la imagen ocupa la parte central de la composición abriéndose en el espacio con ambos brazos. La mano derecha se extiende para sujetar un cayado de peregrino y la izquierda para sujetar un libro abierto. Su mirada se concentra en éste dibujando así la diagonal descendente desde el ángulo superior izquierdo. El fondo se configura únicamente por medio de manchas de colores blanco y azul con un rompimiento de gloria que se abre paso en el ángulo superior derecho. El hábito del santo se ciñe en la cintura y se arremolina en la cogulla y la túnica mientras la capa cae bajo el brazo derecho, cruza por delante y llega al brazo izquierdo. El rostro de facciones suaves tamizadas por la luz muestra rasgos naturalistas: boca pequeña, barba recortada abierta en el mentón, amplia tonsura, ojos pequeños,... por cierto muy similar a la fisonomía de San Mauro.

## 2. k. SAN MAURO

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:**

**Ficha técnica**

**Soporte:** tabla.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 41 s 27 cm.

**Conservación y restauración:** presenta algunas pérdidas de policromía y alguna pérdida de preparación puntual.



**Análisis estilístico:** la imagen del santo ocupa la parte central de la composición que carece de elementos de referencia espacial. El fondo es únicamente un cielo nocturno con nubes. El santo, vestido con hábito benedictino, abre el brazo derecho para sujetar el bastón con la mano y en la izquierda lleva el libro de la Orden al que presta máxima atención. El rostro, de rasgos individualizadores como boca pequeña, barba poblada, amplia tonsura, nariz ligeramente aguileña,...busca el naturalismo y, por cierto, sus rasgos fisonómicos son muy parecidos a los de San Gonzalo.

## 2. l. SANTA TERESA DE JESÚS

### SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el casetón del lado del evangelio del ático del Retablo de San Miguel





Arcángel.

#### **Ficha técnica**

Soporte: tabla.

Técnica: óleo.

Medidas: s.m.

Conservación y restauración: la pintura ha sufrido tal desgaste que no se puede apreciar apenas el entorno de la composición que es una gran mancha marrón.

**Análisis estilístico:** la imagen de la santa se representa en el momento de la Transverberación, ocupando el centro de la composición, envuelta en el resplandor del Espíritu Santo (paloma y rompimiento de gloria) mientras se clava un dardo dorado en el corazón. Se representa con el hábito de su orden, abre la mano derecha rompiendo el espacio y cierra la izquierda apoyándola sobre el pecho. Una doble diagonal compositiva parte de la mano derecha: una va hasta el rompimiento de gloria del ángulo superior derecho pasando por la cabeza de la santa y la otra hacia el ángulo inferior derecho donde está la manga del brazo izquierdo. Se trata de una composición típicamente barroca, de espacios abiertos, diagonales contrapuestas y dinamismo compositivo. El rostro, de rasgos individualizadores aunque suavizados, muestra gran naturalismo.

## **2. m. SANTA CLARA**

### **SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA**

**Autor:** Domingo Antonio de Uzal.

**Cronología:** 1720-1726.

**Estilo:** barroco.

**Localización:** ocupa el casetón del lado de la epístola del ático del Retablo de San Miguel Arcángel.

#### **Ficha técnica**

Soporte: tabla.

Técnica: óleo.



Medidas: s.m.

Conservación y restauración: pérdidas de pigmentación y suciedad generada por humo de las velas.

**Análisis estilístico:** la composición es idéntica a la de santa Teresa aunque aquí se obvia el rompimiento de gloria y la paloma. La santa eleva el brazo derecho hacia el cielo sosteniendo con la mano el ostensorio mientras que la izquierda se pega al cuerpo sujetando el báculo abacial. La diagonal compositiva esta vez no está clara puesto que una partiría de la mano izquierda de la santa para llegar hasta el ostensorio pero otra podría ser el propio báculo abacial. El rostro naturalista de expresión concentrada y serena muestra rasgos individualizadores: boca pequeña, ojos rasgados, nariz recta y cara redonda.

## Un exvoto atribuido a Domingo Antonio de Uzal

Un exvoto es “*un objeto ofrecido a causa de un voto hecho en un instante de peligro o de necesidad, en el que el hombre, creyente en una fuerza sobrenatural, se vale de ella para conseguir el favor*”<sup>777</sup>. Pueden ser en especie, representaciones de la enfermedad y muerte, velas y figuras de cera<sup>778</sup>, maquetas o reproducciones de barcos, cuadros y fotografías, etc. Son ofrendas habituales realizadas en los santuarios gallegos a lo largo de la historia, en muchos casos anepígrafes.

Muchos son los exvotos que se guardan en el Santuario de Nuestra Señora de la Barca (Muxía), la mayor parte embarcaciones debido al carácter eminentemente marinerio de la villa. Pero, el más interesante desde el punto de vista artística es un cuadro. Se trata de un óleo sobre lienzo realizado en 1724 posiblemente por el pintor Domingo Antonio de Uzal que, en esos años, dora y pinta varios retablos en el Santuario. Como es habitual el cuadro muestra una leyenda ocupando una franja longitudinal en la parte inferior, con caligrafía de la época incluyendo el nombre del ofrecido a la divinidad, la oferta hecha, cómo se pone al amparo de la divinidad, etc. Resulta especialmente interesante en cuanto a una doble vertiente: la pictórica que ofrece una visión de mobiliario, trajes, embarcaciones, etc. de la época y la iconográfica que atañe a la divinidad a la que se ofrece el exvoto<sup>779</sup>. En ambos sentidos, el exvoto de Muxía resulta interesante puesto que representa al donante, vestido con ropas nobles de la época, arrodillado ante la Virgen de la Barca. Al fondo, en el extremo inferior izquierdo, se sitúa una flota con embarcaciones contemporáneas al cuadro. La representación iconográfica de la Virgen repite el modelo de la imagen del siglo XV que presidía el retablo mayor: se sitúa sobre una peana sostenida por un ángel a modo de atlante, vestida con túnica y manto y llevando al niño en su brazo derecho. Está

---

<sup>777</sup> FUENTES ALENDE, X.: “Exvotos en Galicia en el siglo XIX”, *Galicia Terra Única. Siglo XIX. Pontevedra*, Xunta de Galicia, 1999, p. 263.

<sup>778</sup> Sobre este tipo de exvotos véase FUENTES ALENDE, X.: “Exvotos de cera : tecnoloxía e funcionalidade”, Simposio Internacional in Memoriam Xaquín Lorenzo. Tecnoloxía tradicional : dimensión patrimonial, valoración antropolóxica, Ourense, 1994.

<sup>779</sup> FUENTES ALENDE, X.: “Exvotos en Galicia...”, p. 265.

coronada y lleva un cetro en la la mano izquierda. La imagen se enmarca en un templete a modo de escenario, con un frontal decorado, cortinas a ambos lados y dosel que se intuye. Los pilares de éste son pilastras cajeadas con motivos de volutas carnosas y volumétricas.

## EXVOTO DE DON GONZALO DE MANUEL DE LANZÓS SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** atribuido a  
Domingo Antonio de  
Uzal

**Cronología:** 1724

**Estilo:** barroco

**Leyenda:** “DON  
GONZALO DE  
MANUEL LANZOS I  
TABOADA. HIJO DE  
LOS SRES. CONDES  
DE LA FUENTE DEL  
SAUVO I NIETO DE



LOS EXMOS SRES CONDES DE MAZEDA. TUVO LAS BIRUELAS DE HEDAD DE SIETE AÑOS. I AVIENDO ESTADO MUI DE PELIGRO COBRÓ SALUD PERFECTA POR LA INTERCENSIÓN I PIEDAD DE LA PURÍSIMA I MILAGROSSISSIMA VIRGEN DE LA BARCA I EN RECONOCIMIENTO DESTE SINGULAR BENEFICIO SE DEDICA ESTE RETRATO EN SU SAGRADO TEMPLO. AÑO DE 1724”

**Localización:** ocupa un lugar en la pared sur del Santuario.

**Ficha técnica**

**Soporte:** lienzo.

**Técnica:** óleo.

**Medidas:** 120 x 151 cm.

Conservación y restauración: abundante suciedad superficial además de desastrosos y repetidos repintes.

**Análisis estilístico:** la composición se divide en dos campos y tres planos respectivamente. Por un lado el devoto se arrodilla en primer plano reposando sobre el cartel de la leyenda, en actitud orante y mirando fijamente a la Virgen. Al fondo, en segundo plano, se sitúa la Virgen en un templete barroco y muy teatral, apareciendo tras un cortinaje que dos ángeles custodian. El tercer plano sería el de una supuesta ventana que ocupa el ángulo inferior izquierdo, a través de la cual se ve el mar y una flota de varias embarcaciones de época. El tipo de composición responde a postulados barrocos: se organiza por medio de una diagonal iniciada en los pies del orante, pasando por sus manos y llegando a la cabeza de la Virgen. Esta diagonal se subraya además por medio del denso y volumétrico cortinaje que ocupa el ángulo superior izquierdo policromado, al igual que el traje del devoto, con rojo intenso. La gama cromática se mueve cómodamente por rojos, azules, blancos y ocre. El tipo de representación y los elementos organizadores del espacio, las diagonales, el efecto de la cortina en el ángulo enmarcando la composición así como la propia gama cromática, responden sin lugar a dudas al tipo de representaciones que realizó Domingo Antonio de Uzal en los retablos de San Juan Bautista y San Miguel Arcángel.

# Índices de PINTURA

<b>RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA</b> <b>Santuario de Nuestra Señora de la Barca. MUXÍA</b>			
<b>OBRA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
San Liborio	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	936
San Nicolás de Bari	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	936
San Ildefonso	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	937
San Agustín	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	938
San Buenaventura	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	939
San Ignacio de Loyola	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	940
San Domingo de Guzmán	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	941
San Francisco de Asís	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	942
San Benito	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	943
San Bernardo	Entre 1719-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	944

**RETABLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL**  
**Santuario de Nuestra Señora de la Barca. MUXÍA**

<b>OBRA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG</b>
Nacimiento	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	948
San Antonio Abad	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	948
San Pío V	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	949
San Gregorio Magno	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	950
San Francisco de Sales	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	951
San Carlos Borromeo	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	952
San Felipe Neri	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	953
San Francisco Javier	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	954
San Gonzalo	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	955
San Mauro	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	956
Santa Teresa de Jesús	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	956
Santa Clara	Entre 1720-1726. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	957
Exvoto de Don Gonzalo de Manuel de Lanzós.	1724. Barroco	Domingo Antonio de Uzal.	960

## **D. ORFEBRERÍA**







# ORFEBRERÍA

Se clasifica la orfebrería, partiendo de las piezas existentes, en cinco grupos por orden: cruces parroquiales, cálices, copones, incensarios y navetas. En cada uno de los apartados se incluye un texto en el que se explica la evolución estilística de las piezas así como su autoría y su datación. Además se esquematizan en una tabla, para facilitar la consulta posterior, todos estos datos. Finalmente se adjuntan las fichas de catalogación con sus correspondientes fotografías.

En cuanto a la financiación de las obras de orfebrería en Nemancos se repite lo observado por Lema Suárez en Soneira. Las obras eran financiadas por los propios feligreses<sup>780</sup>, las distintas cofradías y, en ocasiones, por aportaciones personales del párroco. En cuanto a las donaciones provienen bien de algún alto cargo de la Diócesis compostelana<sup>781</sup>, bien de los propios párrocos de las iglesias<sup>782</sup>.

Se han perdido gran cantidad de piezas por diversas causas: refundición para obtener plata y poder hacer nuevas piezas, golpes y roturas que eran bastante frecuentes, requisamientos realizados por el Gobierno en época de desamortización, robos y saqueos, etc. Actualmente, a causa de estos robos la orfebrería nunca se guarda en las iglesias y/o capillas sino en los domicilios particulares de distintos vecinos de las parroquias, medida que consideramos apropiada, pero supone que, en muchos casos, el investigador no ha podido tener acceso al total de las piezas de algunas parroquias del Arciprestazgo.

---

<sup>780</sup> INVENTARIO de 1930. San Bartolomé de Arou. "Un cáliz de plata con patena y cucharilla, es propiedad de estos vecinos, hoy lo guarda el cura.", Inventario de alajas de plata, objetos de metal, etc. de San Pedro del Puerto, 1905. fº 18. Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 81.

<sup>781</sup> INVENTARIO de 1788 "Otro (cáliz) mas nuevo que dio Don Josef Montero Carro de Santiago y Arzobispo que fue de la Santa Yglesia Catedral de este obispado". Libro de Fábrica de San Jorge de Buria. 1738 fº 135 rº-135 vº-136 rº. LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 47.

<sup>782</sup> INVENTARIO DE 1924. Santiago de Cereixo. "Otro copón al parecer de plata dorada con aplicaciones en el pie, dorado por el finado párroco Don Cándido Blanco", Inventario de Santiago de Cereixo y su anexo San Cristóbal de Carnés. 1907 y 1924, fº 9 rº- 9 vº. Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 112.

## Los artífices

En cuanto a la autoría de las piezas, la mayor parte de ellas no tienen ni el punzón ni el sello de orfebre o bien no se distinguen (sello fustre). En la documentación hay un sinfín de noticias que no describen la pieza sino que únicamente la inventarían sin clarificar ni la autoría ni la procedencia. Si a ello añadimos que cada parroquia suele tener un par de cruces, más de un cáliz y más de un copón, la labor se complica definitivamente porque es imposible relacionar las noticias con cada una de las distintas piezas. Aún así, podemos decir que la aportación documental ha sido muy importante para datar múltiples piezas.

En cuanto a los plateros originarios de la zona de estudio o talleres cercanos, destacan sobre los demás dos plateros originarios y residentes, respectivamente, en Cereixo y Ponte do Porto. Son **Diego de Guzmán**, platero oriundo de la “*feligresía de Zereijo*”, tal como se le cita en la documentación<sup>783</sup> y **Blas Espín** natural del Reino de Nápoles y residente en Ponte do Porto.

Los trabajos de Diego de Guzmán se documentan desde 1676 hasta 1729, sin obviar que debieron ser muchos más pues no olvidemos que, en muchos casos, no se cita el nombre del platero junto al importe de la pieza realizada. Es de suponer que, en algunas parroquias, es él quien sigue trabajando unos años más allá de esa fecha hasta al menos la aparición en escena de Blas Espín. Las obras de Diego de Guzmán se circunscriben a las parroquias de *Carnés*, *Cereixo*, *Leis* y *Ponte do Porto*. Cabe destacar la realización de la cruz parroquial en 1676 y el pie de un cáliz en 1682 para la parroquial de *Carnés*, para *Ponte do Porto* hizo dos lámparas de plata en 1687 y 1729, respectivamente, y una caja de plata para la iglesia de *Cereixo* en 1703. Todo ello además de algunos arreglos de distintas piezas en el intervalo de tiempo indicado (también en la parroquial de Nande en el Arciprestazgo de Soneira<sup>784</sup>). No se conserva o no hemos tenido acceso a ninguna de estas piezas.

---

<sup>783</sup> Este dato aparece en la cita que documenta una de sus obras en la parroquial de Ponte do Porto. Véase LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 410.

<sup>784</sup> LEMA SUÁREZ, X. M<sup>a</sup>.: *A Arte relixiosa na terra de Soneira...*, p. 361.

Un platero llamado **Francisco Antonio Guzmán** procedente de Santiago compone una lámpara, vinajeras y cuchara para el Santuario de *la Barca* en 1750. Desconocemos si tiene algún parentesco con este Diego de Guzmán y perdemos su rastro en la documentación.

Otros artífices aparecen citados en la documentación realizando varios arreglos tanto en piezas de orfebrería como en campanas o herrajes y otros tantos realizando piezas, hoy perdidas. Por su elevado número y estar bien documentadas, se incluyen sus nombres y obras en los índices con la página de referencia del aporte documental de donde se extrajeron<sup>785</sup>.

### El taller de un orfebre napolitano en Ponte do Porto: Blas Espín

Toma el relevo de Guzmán en cuanto a número de obras realizadas, el platero napolitano<sup>786</sup> **Blas Espín**. Couselo tenía ya noticias de este platero del que había documentado el dorado de un copón y un relicario en la parroquia de Salto (1796)<sup>787</sup>. Su obra en el arciprestazgo de Soneira está documentada por Lema Suárez de 1784 a 1831<sup>788</sup> donde realizó, además de varios arreglos, la cruz parroquial de Nande (1784), incensario y naveta de Baio (1789), ostensorio de Traba (1804) y con toda seguridad el de Vimianzo



Cruz parroquial de Cereixo. Último cuarto del siglo XVIII. Blas Espín (atrib.)

<sup>785</sup> Véanse páginas 1087 a 1089 de este trabajo.

<sup>786</sup> La Asociación Px de Ponte do Porto ha localizado la partida de defunción en los libros de la fábrica de Ponte do Porto. En ella consta que falleció el 21 de enero de 1832. Así mismo descubren que era natural de San Nicolás de Rivas en Nápoles al consultar la partida de nacimiento de su hijo Juan Espín nacido en Cereixo en 1789. Véase LEMA SUÁREZ, X. M<sup>a</sup>.: *A Arte relixiosa na terra de Soneira...*, p. 342.

<sup>787</sup> COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Imp. Seminario, Santiago de Compostela, 1932, p. 284.

<sup>788</sup> Véanse los trabajos de LEMA SUÁREZ, X.M.: *A Arte relixiosa na terra de Soneira*, Santiago de Compostela, 1991. Ostensorios citados: t. I, p. 403 y t. III, p. 328. También “Ourivería compostelana: noticia dos mestres prateiros que traballaron para o Arciprestado de Soneira” y “Un activo obradoiro rural da Ponte do Porto, o do ourive Blas Espín (sec. XVIII-XIX)”, *Compostellanum*, vol. XXXVI, núm. 3-4, Santiago, 1991, p. 577-590.

en el segundo tercio del siglo XIX. La importancia de datar estas obras fue fundamental para establecer su estilo y además para poder relacionar después, otras obras no documentadas con la mano del orfebre en las parroquias de Nemancos. Lema auguraba que el investigador que revisase a fondo los archivos de las parroquias colindantes a Ponte do Porto encontraría muchas más obras datadas de este orfebre. Y lo cierto es que le contabilizamos un total de veinte piezas realizadas o intervenidas documentadas, además de otras cinco atribuidas<sup>789</sup>. Se conserva un documento suelto, en bastante mal estado, en el que, el propio Espín detalla la realización de algunas obras realizadas por él y su importe: “17[?]. Digo yo Don Blas Espín vezino del lugar [de Puente del] Puerto que habiendo recibido por encargo [del] cura rector de la villa de Muxía sesenta y un [...] saron las alhajas siguientes (...) y un [...] mas unos cercillos de oro de diez adarmes [...] importe de un veril nuevo que le hice para [...] que con su peso, hechura y dorado, y un [...] ascendió a dos mil sietecientos vein[te reales] esta cantidad en la manera siguiente: de un [...] de plata y oro que así lo importaron y de un [...] que ahora de presente acabo de recibir por orden de [...]. Son 1620 reales de vellón.”



Incensario. Ozón. Último tercio del siglo XVIII. Blas Espín (atrib.)

De las obras documentadas la mayor parte son arreglos, composiciones, limpiezas y blanqueamientos de piezas. Tan sólo la realización de una pieza está documentada, pero no la conocemos: es la Cruz parroquial de *Carnés*, realizada en 1807. Además otras obras de menor envergadura: cucharas de plata, coronas, viriles, ampollas de plata, etc. Pero, curiosamente, nada más está documentado. Al menos dos factores favorecen esta circunstancia: su calidad como orfebre, patente a la vista de los muchos encargos que se le realizan, y la situación de su taller en el corazón del Arciprestazgo, en la parroquia de *Ponte do Porto* ya que, por esta razón, en la documentación de su parroquia se le cita muchas veces en como “el platero”

<sup>789</sup> Véanse índices en páginas 1086 a 1088.

o “el platero de la parroquia”. También en libros de otras iglesias como “el platero del Puente”. Debía ser, por tanto, un orfebre de reconocido prestigio

A pesar de la ausencia de su nombre en las fuentes documentales de esta investigación, se pueden atribuir a Blas Espín, sin lugar a dudas y gracias a las obras conocidas y datadas por Lema, las cruces parroquiales de *Ponte do Porto* (circa 1790) y *Cereixo* (último cuarto del siglo XVIII). También el incensario de San Martín de *Ozón* (último tercio del siglo XVIII) y los ostensorios de San Pedro de *Leis* y el Santuario de *A Barca* en Muxía, ambos del segundo tercio del siglo XIX.

No cabe duda que fue el orfebre más solicitado del momento por las parroquias más cercanas a su taller no sólo para la realización de piezas importantes, sino también para diversos arreglos de piezas desde los más minuciosos a los más sencillos. Esto nos hace pensar que además de ser un platero de prestigio en esos años fue también muy resolutivo pues llama la atención que es el único platero al que se le documentan varios arreglos de las campanas de las mismas iglesias para las que realizaba piezas de orfebrería: *Cereixo*, *Leis*, *Ponte do Porto*, etc<sup>790</sup>.

Un dato curioso en relación con los orígenes de Blas Espín es la aparición de un platero procedente de Nápoles en la documentación realizando trabajos de limpieza de plata en el santuario de *la Barca* en Muxía.



Cáliz. Moraime. Segundo tercio del siglo XVIII.  
Angel Piedra.

<sup>790</sup> PONTE DO PORTO. 1791. "Yten cinquenta reales que llebó Blas Espín por componer la campana echándole asa de adentro." Libro de la Fábrica de San Pedro del Puerto. 1791-1856, fº 9 vº. LÓPEZ AÑÓN, E. Mª.: Aportación documental..., p. 431.  
SAN PEDRO DE LEIS. 1796. "Yten quarenta y ocho reales que se pagaron en esta manera treinta a Blas Espín por auferar la campana grande y echarle el ara para colgar la lengüeta y diez y ocho reales Juan de Pazos herrero por dicha ara y herraje del zepo". Libro de Fábrica de S. Pedro de Leis. 1768 a 1857, fº 115 vº. (LÓPEZ AÑÓN, E. Mª.: Aportación documental..., p. 351).  
CEREIXO. 1811. "Setenta y nueve reales que pagué a don Blas Espín, vecino de la Puente del Puerto por haver hecho la roldana de Bronce y ponerla en su sitio para la cuerda de la campana y componer la ara del Badajo en cuya partida van incluso seis reales que dí a los que llevaron a la Puente dicha campana y la volvieron a traer." Libro de Fábrica de Santiago de Cereixo. 1624-1834, fº 222 vº. (LÓPEZ AÑÓN, E. Mª.: Aportación documental..., p. 118).

Bien podría haber sido un peregrino<sup>791</sup> que se ofreciese a hacer el trabajo como ofrenda a la Virgen de la Barca o tal vez alguien relacionado con Espín.

El hijo de Blas Espín, Juan, ayudó a su padre con algunos pequeños arreglos en los dos últimos años de su vida: compuso los incensarios de su parroquia natal, Santiago de *Cereixo*, y la parroquial de *Camariñas*. El primero de ellos mientras su padre estaba componiendo el viril y una lámpara de *Carnés* y después la corona de la Virgen del Monte (*Camariñas*), ya muerto su padre, en 1834. Sin embargo, no aparece ninguna obra más que podamos atribuirle, lo que parece indicar un traslado, una muerte prematura, o el hecho de que no heredase la pericia de su padre aunque pudo ser simplemente que la desamortización lo dejó sin encargos.

Por otro lado, Lema Suárez documenta una obra de Manuel Espín<sup>792</sup>, sin duda relacionado con Blas, pero en Nemancos no consta que realizase actividad artística alguna, lo que tampoco indica que no la hubiese llevado a cabo habida cuenta de la cantidad de partidas que recoge la documentación en la que no se cita al artífice.



Detalle de la cruz parroquial de Moraime. Último tercio del siglo XVIII. Ángel Piedra.

Otros plateros locales aparecen también en la documentación: Jacobo de Lema (*“Plattero vecino de Santtiago de Traba”*<sup>793</sup> y que figura como platero además en el Catastro de Ensenada en el año 1753<sup>794</sup>) arregla y limpia una lámpara de plata de la parroquial de *Camariñas* en 1759, los Mayán de Cee ejercen labores de plateros en la parroquia de *Touriñán* (1858) así como el taller de los Nimo de la misma ciudad (arreglan una lámpara en la parroquial de *Coucieiro* en 1888). Un platero que figura también como

<sup>791</sup> Existió y existe una ruta jacobea desde Santiago a Fisterra que se prolongaba a Muxía a causa de la existencia del Santuario de la Virgen de la Barca. La reseña histórica más antigua es de 1119 cuando el rey Alfonso VII en un documento de donación hecho al Monasterio de Moraime, hace referencia a los peregrinos que llegaban a la zona. LUCAS ÁLVAREZ, M.: “El monasterio de San Julián de Moraime en Galicia. Notas documentales”. En *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, 1975, p. 605-643.

<sup>792</sup> LEMA SUÁREZ, X.M<sup>a</sup>.: *A Arte relixiosa na Terra de Soneira...*, p. 361.

<sup>793</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 45.

<sup>794</sup> Véase LEMA SUÁREZ, X. M<sup>a</sup>.: “Ourivería compostelana...”, p. 583.



cerrajero de Camariñas<sup>795</sup>, llamado **Pascual Vidal**, limpia y compone varias piezas de plata en San Jorge de *Camariñas* (1818-1821).

Procedentes del círculo compostelano algunos orfebres son reclamados para la realización de importantes obras, asunto en el que debió influir la estrecha relación del Monasterio de *Moraime* (Muxía) con el de San Martín Pinario (Santiago). Así el platero **Ángel Piedra** realiza para la iglesia de *Moraime* la Cruz parroquial (último tercio del siglo XVIII) y un cáliz (segundo tercio del siglo XVIII) que, aunque curiosamente están sin documentar, se pueden atribuir con seguridad a su mano comparándolas con otras piezas suyas que sí lo están.



Cruz parroquial.  
Villastose. Finales del  
primer tercio del siglo XIX.  
Relacionada con  
Reboredo.

**Reboredo**, que realiza dos cálices para Frixe y Muxía, pudo haber hecho alguna cruz parroquial. Recuerda mucho a su estilo la de Villastose (finales del primer tercio del siglo XIX). **Eduardo Rey Villaverde** fue sobre todo dorador aunque también realizaba arreglos de pequeña envergadura. A él se encargaron los dorados de cálices en la parroquial de *Ponte do Porto* (1879), cáliz y patena del santuario de *la Barca* (1908) y la cruz de *Ponte do Porto* (1910) que además tuvo que restaurar. Realizó también unas crismeras

de plata para la parroquial de *Muxía* (1907) y cerquillos y rayos para el Santuario de *la Barca* en el mismo año. **Alejandro Bermúdez** hace una cruz de plata en 1900 para la parroquial de *Camariñas*, los **Bacariza** de Santiago hacen una crismera de plata en 1905 para *Ponte do Porto* y realizan arreglos en un cáliz y viril en la misma parroquia (1907). Más adelante se encarga la realización de



Cruz parroquial.  
Camariñas. Circa 1900.  
Alejandro Bermúdez.

<sup>795</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 210.



un cáliz y una naveta para San Jorge de *Camariñas* en 1931, reutilizando los viejos.

Otros autores también de procedencia compostelana hacen obras puntuales como **Grobas** (1791, limpiar y componer lámpara y viril de *Moraime*), **Raposo** (1749, hacer cáliz, copa y patena), Manuel Sánchez (1883, componer incensario), **Simón Torreiro** (1776, hacer copón para Carnés), etc.



Copón. Carnés. 1776.  
Simón Torreiro.

# **FICHAS DE CATALOGACIÓN DE ORFEBRERÍA**

---

---



## CRUCES PARROQUIALES

Se conserva una única pieza anterior al siglo XVIII, datada en el segundo tercio del siglo XVI, de la parroquia de *Carantoña*. Es una cruz de brazos iguales pero cuyos remates son ya romboidales, divide en campos decorados con motivos vegetales muy menudos, resaltes cuadrados y cuadrón aún de forma cuadrada. Son significativas las representaciones del Crucificado sobre la Jerusalén Celeste y la Virgen, enmarcada en arquitectura renacentista.

No se conservan cruces del siglo XVII y, las del XVIII, son del último tercio del siglo momento en el que las cruces tienden a romper con la uniformidad de los años 40-50. Por ejemplo la cruz de *Frixe* (circa 1780) que fusiona el resalte intermedio, una forma trebolada, con el remate de los brazos ligeramente trilobulado, uniendo motivos de eses con motivos de ces, y con decoración de motivos geometrizarantes y en resalte. Es una tipología que recuerda ya a las formas de Jacobo Pecul<sup>796</sup>. Aunque este tipo será muy utilizado introduciendo variantes ornamentales, a partir de aquí se buscarán otras soluciones basadas bien en la aparatosidad, bien en el fusionismo de las formas logrando efectos polimixtilineos. Las cruces parroquiales de San Pedro de *Ponte do Porto* y *Cereixo*, realizadas en el último cuarto del siglo, fueron realizadas por el orfebre originario de Nápoles y vecino de Ponte do Porto, Blas Espín. Son cruces de brazos bordeados por un motivo de cinta que tiene continuidad en el remate compuesto por motivos de “ces” afrontados que finalizan en el extremo con dos pequeñas “eses”. Albergan motivos acorazonados rodeados de menudos vegetales arrocallados. Desde los extremos cuelgan minúsculas sargas vegetales hasta el cuadrón rodeado por rayos luminosos.

Pero el mejor ejemplo de la línea fusionista es sin duda la cruz de San Julián de *Moraime*, realizada por Ángel Piedra en 1778. Responde a las características de las cruces de este orfebre: estructura de cruz latina en la que se suprimen los resaltes y los brazos se curvan buscando un remate más

---

<sup>796</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Tipologías de la orfebrería...*p. 110.

ancho conformado por dos “ces” que cobijan un acanto. Finalmente, en el extremo se sitúan dos coronas de espinas superpuestas y sobredoradas.

La evolución de las cruces parroquiales desde la última década del siglo XVIII implica la simplificación del remate de los brazos que vuelven a ser trilobulados, supresión del cuadrón pero mantenimiento de los rayos en los ángulos del centro. En cuanto a los motivos decorativos desaparecen los elementos barrocos tales como cartelas, tarjas vegetales, etc. para dar paso ahora a elementos más clasicistas: óvalos en relieve, rectángulos en resalte con lados cortos cóncavos, rosetas, etc.

En 1796 aparece un tipo ya formado<sup>797</sup> consistente en una cruz latina con los brazos rematados en una forma trilobulada decoradas con dos rectángulos en resalte cubiertos con redes de rombos y redondeados en sus extremos para acoger así los motivos de rosetas u óvalos en el colofón de la cruz. A este tipo pertenecen las cruces de San Pedro de *Coucieiro* (1801) en la que los rectángulos cambian los motivos de red de rombos por rosetas horizontales y San Pedro de *Leis* cuyos extremos se fusionan más aún adoptando forma de pica. En la cruz de San Cipriano de *Villastose* (finales del primer tercio del siglo XIX) se sustituyen rectángulos y rosetas de los brazos por sartas vegetales y óvalos en resalte en los extremos, mostrando una gran similitud estilística con el primer modelo de Reboredo. Su modelo estará vigente hasta 1860 variándose los motivos vegetales en función del gusto y pericia de los plateros incorporándose rombos, palmetas, motivos de “ces” arrocilladas, etc. Así, la cruz del Santuario de A Barca en *Muxía* (segundo cuarto del siglo XIX), mantiene el tipo de cruz, retoma el remate trilobulado que alberga un rombo reticulado y cubre los brazos con sartas de motivos vegetales. Otra de las cruces del arciprestazgo, la de San Cristóbal de *Nemiña* (segundo tercio del siglo XIX), repite este modelo pero esta vez con la peculiaridad de que se realiza en estaño (la plata resultaba prohibitiva especialmente para algunas parroquias más pobres en estos momentos de penuria económica). La decoración de sartas de frutas que recorren los brazos se simplifica y resulta mucho menos orgánica.

---

<sup>797</sup> IBIDEM, p. 110-111.

Un nuevo tipo de cruz va a predominar durante el segundo cuarto del siglo XIX. Se trata de la simplificación del anteriormente visto: brazos más estrechos y rectos que se cajean y adornan con sartas de frutas cada vez más sencillas o con redes de rombos o bien suprimiéndose la decoración por completo. Tal es el caso de la cruz de San Martiño de *Ozón* (finales del primer tercio del siglo XIX) cuyos brazos efectivamente se estrechan y están recorridos por un enorme bocel liso central. Los extremos se rematan con motivos vegetales sobredorados igual que los rayos que salen por detrás del eje central donde ya no hay cuadrón. Y la decoración se suprime por completo exceptuando las hojas que tapan la unión de macolla y cruz.

Del taller Plata Meneses Orfebres (fundado en 1840), proceden varias piezas. La cruz procesional de San Cristóbal de *Carnés* (último tercio del siglo XIX) que retoma varios de los elementos que hemos visto a lo largo de la centuria: brazos que se ensanchan en el remate ocupado por una forma octogonal cubierta de una red de rombos, perfil mixtilíneo a lo largo de toda la pieza, conformado por motivos de “eses” y “ces” y cuadrón ovalado en el centro. Otra variante del mismo taller es la de las cruces de *Ozón*, *Moraime* y Santa María de *Muxía*, todas ellas datadas circa 1900. Consiste en una cruz de brazos cilíndricos completamente lisos y rematados en sus cuatro extremos con formas abombadas decoradas con hojas vegetales y culminadas por un pequeño pináculo. Un Cristo y su cartela con la leyenda INRI ocupan el eje vertical. La macolla completamente lisa se conforma por medio de una sucesión de listeles y con seis hojas colgantes.

Del platero Alejandro Bermúdez es la pieza, también procesional, realizada para la iglesia parroquial de *Camariñas* (1900) plana, de brazos muy estrechos y cajeados, rematados en los extremos por formas trilobuladas huecas y con una macolla periforme simplificada y lisa con tres querubines que casi tienen función de asa.

La cruz de San Juan de *Bardullas* (1906) responde a las tendencias historicistas con tintes plenamente neogóticos que habían empezado a tener mucha vigencia desde el Concilio Vaticano I (1868). Finalmente, la cruz de San Jorge de *Camariñas* (primer tercio del siglo XX) resulta un pastiche de las

cruces del siglo XVII evidenciando la reutilización indiscriminada de los grandes estilos históricos antes que la generación de estilo propio.

CRUCES PARROQUIALES		
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR
San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XVI. Macolla: segunda mitad del siglo XVII. Cruz renacentista y macolla barroco.	Desconocido
San Leocadia de Frixe	Circa 1780. Rococó.	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1790. Transición a Neoclasicismo.	Blas Espín (atrib.)
Santiago de Cereixo	Último cuarto del siglo XVIII. Neoclásico.	Blas Espín (atrib.)
San Julián de Moraime	1778. Rococó.	Ángel Piedra
San Pedro de Coucieiro	Circa 1801. Neoclásico.	Desconocido
San Pedro de Leis	Circa 1800. Neoclásico.	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Relacionada con Reboredo
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido
Santa María de Nemiña	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido
San Martín de Ozón	Finales del primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido
San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid
San Martín de Ozón	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.
San Julián de Moraime	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.

Santa María de Muxía	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid
San Jorge de Camariñas	1900	Alejandro Bermúdez. Santiago
San Juan de Bardullas	1906. Neogótico.	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido

## 1. CRUZ PARROQUIAL

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE CARANTOÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVI.

**Macolla:** segunda mitad del siglo XVII.

**Estilo:** cruz renacentista y macolla barroca.

#### Ficha técnica

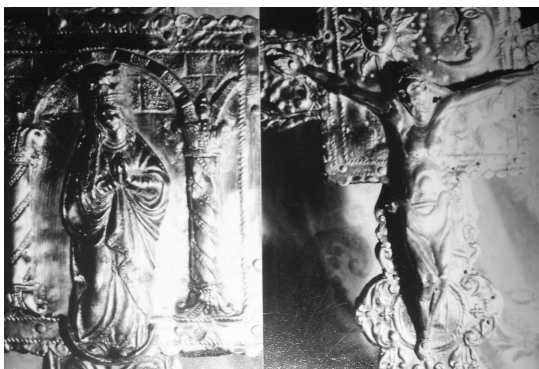
**Materiales:** plata.

**Técnica:** repujado y moldeado.

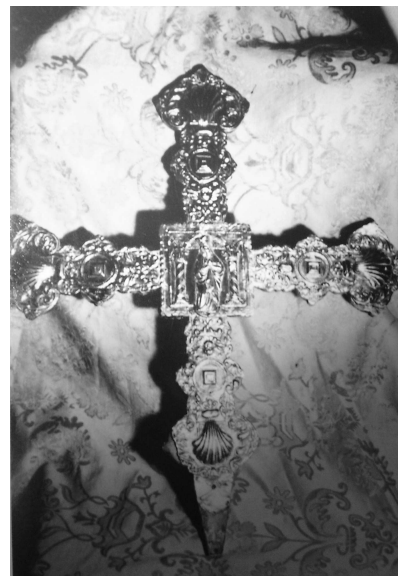
**Medidas:** s.m.

**Conservación y restauración:** presenta suciedad.  
generalizada y manchas de claroscuros.

**Iconografía:** en el cuadrón del lado del anverso se dispone un Cristo crucificado con paño sujeto en los extremos con una cuerda y con una anatomía muy precaria aunque se marcan el arco costillar, el pecho y la



Jerusalén Celeste. En el anverso, Santa María vestida con túnica y manto ornamentado, coronada y sobre una luna cóncava. Lleva las manos unidas



musculatura de los brazos y piernas. El rostro esboza ojos almendrados, boca exageradamente abierta y cabellos sin volumen ni naturalismo pues son apenas unas incisiones. Al fondo el sol y la luna con las estrellas, representación de la



delante del pecho en actitud orante con la cabeza ligeramente ladeada hacia la derecha. Se enmarca en una arquitectura renacentista conformada por una sucesión de arcos de medio punto en la que se alternan dovelas de material



rugoso con otras lisas y las columnas son entorchadas. En la parte superior un par de filas de ladrillos perfectamente delimitados enmarcan la composición.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** la cruz ha perdido las formas trilobuladas de los extremos que ahora se transforman en romboidales y se

divide en diversos campos decorados cada uno de ellos con diversos motivos: pequeños medallones, elementos vegetales minúsculos, “ces”, “eses”, y rocalla. Estos campos se alternan con resaltes cuadrados encerrados en un círculo. En el anverso del cuadrón se representa la figura de Jesucristo con el sol y la luna mientras que, en el reverso, la Virgen se sitúa bajo una arquitectura renacentista que además ayuda a datar la pieza. Por su parte, la macolla es ya del siglo XVII pues es asimétrica. Se compone de un cuerpo inferior bulboso y uno cilíndrico que se dispone sobre él. Ambos están decorados con medallones ovales lisos entre dos molduras sinuosas cuyos remates se enrollan sobre sí mismos. Tres asas recorren la macolla desde la base hasta la unión con la cruz compuestas de motivos de “ces” planos entrelazados.

## **2. CRUZ PARROQUIAL**

### **IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1780.

**Estilo:** rococó

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 83 x 44,3 cm. Macolla: 16 x 12,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque presenta suciedad generalizada y le falta un haz de rayos de sol en el cuadrante superior derecho.

**Iconografía:** se representa en el anverso a un Cristo Crucificado en expiración que ladea la cabeza a la izquierda y hacia

atrás, con el paño de pureza anudado delante, cayendo volante y cintando las piernas. El estudio anatómico se cuida acusando sobre todo las costillas y el vientre y, en menor medida, la musculatura. Es el Cristo que se repite desde



la mitad del siglo hasta 1790, aproximadamente<sup>798</sup>. En cuanto a la Virgen de la Asunción se representa coronada por dos querubines, ascendiendo de pie sobre una luna de cuernos invertidos con querubín, una las manos sobre el hombro izquierdo

dibujando un giro helicoidal. Los amplios paños translucen la anatomía subyacente. Es el mismo modelo que aparece en las obras de Jacobo Piedra, en la cruz del *Divino Salvador de Trasanqueros*<sup>799</sup>.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** en el anverso de la cruz se puede leer “SOY D SANTA LEOCADIA DE FRIGE \*”.

**Análisis estilístico.** se trata de una cruz de brazos iguales con elementos intermedios en forma de trébol y los remates ligeramente trilobulados. Su

<sup>798</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Tipologías de la orfebrería...*, p.. 104.

<sup>799</sup> IBIDEM, p. 108.

contorno está recorrido por pequeños resaltes lisos paralelos al eje en el centro de los brazos y en la unión con el cuadrón mientras en el brazo vertical inferior el motivo se trenza. Se decora con motivos de “ces” que dibujan el contorno de la forma trebolada y alberga una serie de bastones rectos en resalte en forma de abanico que parten de un motivo de espejo enmarcado en un rombo. El cuadrón aparece ahora de forma circular y festoneado ocupando la bisectriz de los ángulos rectos que forman la cruz. En el anverso se sitúa Cristo crucificado y en el reverso la Virgen de la Asunción. La cruz se une a la macolla por medio de una forma prismática con asas y un único motivo decorativo vegetal en el centro.



Finalmente, la macolla se compone de tres elementos: uno abombado y sobresaliente que sirve de unión con el vástago, el otro cilíndrico muy alto y más estrecho y el inferior que es más pequeño y estrecho. El cilindro se decora con motivos de “eses” y óvalos repujados en cuyo interior se dispone un motivo floral moldeado en resalte y las partes abombadas con motivos de “ces” unidos por la espalda.

La decoración es volumétrica y de líneas sencillas sin llegar a ocupar la totalidad de la superficie de la cruz. La tipología recuerda ya a las de las primeras de Jacobo Pecul, como la de *San Breixo de Sergude*<sup>800</sup>.

### 3. CRUZ PARROQUIAL

#### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** atribuida a Blas Espín.

**Cronología:** circa 1790.

**Estilo:** transición al neoclasicismo.

<sup>800</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Tipologías de la orfebrería...*, p. 110.

## Ficha técnica

Materiales: plata.

Técnica: modelado y repujado.

Medidas: 56 x 49,5 cm.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: el Cristo del anverso se representa sobre un sol repleto de rayos, expirando, con la cabeza ladeada hacia la izquierda, los brazos muy rectos y tirantes sin que se aprecien doblados por el codo y con una anatomía bastante cuidada. El paño de pureza se anuda delante y vuela sobre la pierna derecha pero deja ver las piernas. En cuanto al reverso se representa a la Virgen de la Asunción sobre un trono con querubines, con los brazos abiertos, la cabeza elevada aunque su mirada esté baja. Se viste con manto volteado sobre el brazo derecho y el cabo volante se sujeta en el cinturón que ciñe la túnica

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** en la documentación constan dos partidas en 1791 por componer la cruz de plata y en 1806 por blanquearla, a cargo de Blas Espín<sup>801</sup>.

Es una cruz latina cuyos brazos están recorridos por un estrecho resalte acanalado paralelo al eje de la misma, carece de resaltes intermedios y la decoración se



<sup>801</sup> En la documentación consta una partida de cuarenta reales en 1791 “por la composición de la cruz de plata” que se pagaron a Blas Espín. Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 415 y 417.

concentra en el remate de los brazos conformados cada uno de ellos por dos grandes “ces” afrontadas que se unen a una larga “ese” contrapuesta. Entre ambas “ces” se dispone un corazón en resalte y rodeado de una aureola del que pende, ocupando el brazo de la cruz y llegando al cuadrón, una estrecha sarta vegetal. Éste es circular y está ocupado por una imagen de Cristo Crucificado en el anverso y por una Virgen de la Asunción en el reverso. Del cuadrón parten rayos lumínicos sobredorados que ocupan cada uno de los cuadrantes de la cruz.

La macolla se compone de un vástago decorado con una red de rombos, la manzana es periforme y está compuesta por un espacio decorado con camafeos, motivos vegetales y tres querubines alados y la parte superior por un cuerpo troncocónico decorado con formas estrechas ovaladas en resalte. Dos asas configuradas por tres motivos de “ces” engarzadas facilitan la sujeción de la cruz.



La pieza es idéntica a la realizada por Blas Espín para la parroquia de Nande en 1784, datada por Lema Suárez<sup>802</sup>. Una observación detallada de la pieza muestra las características de sus cruces: motivos de “ces” afrontadas en los extremos de los brazos de la cruz, un motivo en resalte en el extremo de la cruz, entre motivos de “ces” de los que pende una sarta vegetal muy menuda, un Cristo que responde al mismo tipo iconográfico y con las mismas características estilísticas que la cruz de *Nande* y la Virgen tomada del modelo introducido por los Piedra.

#### 4. CRUZ PARROQUIAL

##### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** atribuida a Blas Espín.

<sup>802</sup> LEMA SUÁREZ, X. M.: *A arte relixiosa na Terra de Soneira*, tomo III, 2ª edic., Santiago, 1998, p. 359.

**Cronología:** último cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado

**Medidas:** 50,6 x 41,2 cm. Macolla: 33 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** en el anverso se dispone un Cristo expirando sobre un sol repleto de rayos, con la cabeza ladeada hacia la izquierda, los brazos muy rectos y tirantes sin que se aprecien doblados por el codo y con una anatomía bastante cuidada especialmente las costillas muy marcadas. El paño de pureza se anuda delante y vuela sobre la pierna derecha dejando ver las piernas. En el reverso se representa a la Virgen de la Asunción sobre un



trono de nubes con querubines, con los brazos abiertos, la cabeza elevada aunque no la mirada, vestida con túnica ceñida y manto volteado sobre el brazo derecho mientras el cabo volante se sujeta en el cinturón bajo el izquierdo.

Inscripciones y punzones de orfebre:

no se aprecian.

**Análisis estilístico:** es una cruz latina cuyos brazos están recorridos por un estrecho resalte acanalado paralelo al eje de la misma, carece de resaltes intermedios y la decoración se concentra en el remate de los brazos. Éstos están conformados por dos grandes “ces” afrontadas que se prolongan en una larga “ese” contrapuesta. Entre ambas “ces” se dispone un corazón en resalte y rodeado de una aureola del que pende, ocupando el brazo de la cruz y

llegando al cuadrón, una estrecha sarta vegetal. Los cuadrantes de la cruz están ocupados por haces de rayos lumínicos que parten del cuadrón. En el anverso se dispone la figura de un Cristo Crucificado y en el reverso se representa una Virgen. Por su parte, la macolla se compone de un vástago decorado con hojas de acanto, manzana periforme compuesta por un espacio decorado con flores alternas con querubines alados y la parte superior con un cuerpo troncocónico decorado con formas estrechas ovaladas en resalte. Tres motivos de “ces” engarzadas configuran las asas de la macolla.



Aunque no está documentada, estilísticamente debemos relacionarla con las cruces realizadas por Blas Espín: brazos desiguales, motivos de “ces” afrontadas en los extremos de los brazos de la cruz y, partiendo de ellos, un motivo en resalte del que pende una sarta vegetal muy menuda. El Cristo sigue todavía el modelo barroco ya conocido en otras dos piezas de Espín y, para la Virgen, sigue el modelo introducido por los Piedra.

## 5. CRUZ PARROQUIAL

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME<sup>803</sup>

**Autor:** atribuida a Ángel Piedra.

**Cronología:** 1778.

**Estilo:** rococó.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 79 x 38 x 24 cm. Macolla: 27,5 cm.

<sup>803</sup> Esta pieza estuvo en la exposición *Santiago: San Martín Pinario* organizada dentro del programa de actividades del Xacobeo 99, del 27 de mayo al 31 de diciembre de 1999. Su ficha con comentario e ilustración figura en el catálogo de dicha exposición: LÓPEZ AÑÓN, E.: “Cruz parroquial de Moraime”. En *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 497-498.

Conservación y restauración: en buen estado aunque con oxidaciones y manchas de cloruros.



Iconografía: se representa en el anverso a Cristo Crucificado expirando, echando la cabeza hacia atrás y ladeándola a la izquierda buscando así enfatizar su sufrimiento. Los brazos se flexionan en el codo dejando ver la musculatura, los muslos se remarcan y la caja torácica se delimita perfectamente. El paño de pureza se anuda delante y cae volante dejando al descubierto el inicio de las caderas mientras cinta las piernas. En el reverso se dispone la imagen de San Julián vestido como caballero, con una espada en la cintura y

portando como atributos un halcón en la mano en referencia a su gusto por la caza y un lirio en la otra.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** En la documentación se recoge el momento en el que se cambia la cruz vieja por una nueva, pero no se dicen ni el nombre del autor ni de dónde se trajo la cruz. Fue realizada en 1778 por un importe de setecientos cuarenta y tres reales y ocho maravedíes a cambio de la cruz vieja y su conducción.



Se trata de una cruz latina en la que el brazo vertical se ha alargado y se han eliminado sin resaltes intermedios cuyos brazos se curvan rematando en dos “ces” enfrentadas y unidas por una venera. A partir de ella arranca un ramillete de flores que ocupa todo el brazo hasta llegar al cuadrón. Éste, que es circular y de gran tamaño, ha cambiado las borlas que salían hacia fuera por rayos de sol sobredorados. En el anverso del cuadrón se dispone un Sol, las



estrellas y la Luna que representan la Jerusalén Celeste sobre la que se dispone la imagen de Cristo Crucificado. En el reverso se sitúa el santo titular de la parroquia, San Julián, vestido con ropas de caballero de la época. La macolla periforme se divide en cuatro campos por medio de tarjas querubín y cada uno de ellos se decora con motivos de “ces”, veneras invertidas y corazones. La unión con la cruz en las partes superior e inferior se lleva a cabo mediante una escocia lisa que lleva un bocel perfectamente individualizado y decorado con medallones y motivos de “ces”.



El diseño de la pieza responde a un potenciamiento de la fusión de los elementos que conforman la cruz y un efecto polimixtilíneo en cuanto al diseño y a la decoración de la misma. El Cristo responde a la tipología de final de siglo con un cuidado estudio anatómico, en actitud de sufrimiento y un tratamiento muy pictórico. Todos estos elementos responden al modelo seguido en el taller compostelano de los Piedra.

## 6. CRUZ PARROQUIAL IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1801.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 52,5 x 45 cm. Macolla: 31 x 34 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** en el anverso se sitúa la imagen



de Cristo Crucificado que ladea la cabeza hacia la derecha, anuda el pequeño paño de pureza a la derecha dejando ver la cadera mientras el cabo izquierdo cubre la parte externa del muslo. Este Cristo recuerda a modelos posteriores a Ferreiro en cuanto a la colocación del paño de pureza. En el reverso está la imagen de San Pedro, santo titular de la parroquia, con sus atributos habituales, las llaves y el libro, barba corta y vestido con túnica, que deja ver la rodilla doblada, y manto. Éste se voltea sobre el hombro izquierdo y cae por detrás del libro.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** para realizar esta cruz se reutilizó la antigua parroquial y costó dos mil treinta y cinco reales en 1801, sin que se indique en la documentación quién fue el autor<sup>804</sup>.

Es una cruz latina sin resaltes intermedios y rematada en forma trilobulada compuesto cada uno de los remates por tres motivos de “ces” que albergan un óvalo en resalte, con alguna rocalla alrededor. Los brazos están



ocupados por motivos decorativos conformados por rectángulos en resalte, que contienen una roseta alargada, cuyos extremos rematan en forma cóncava para albergar una roseta dispuesta entre los rectángulos. En el centro se ha suprimido el cuadrón situándose

ahora a Cristo Crucificado en medio sobre un sol conformado por un motivo circular en relieve del que sale un denso haz de rayos. Así mismo, otro haz de rayos sobresale por los cuadrantes de la cruz, visibles a ambos lados. La imagen de San Pedro utiliza el mismo efecto, pero esta vez como si fuese un haz de luz que le envuelve desde atrás. En cuanto a la macolla es periforme, aparece dividida en tres cuarteles y se une a la cruz por medio de bocales agallonados. La primera parte es la que conforma la manzana a modo de gran bocal y está dividida en cuarteles que se decoran con grandes rosetas en

---

<sup>804</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 209.

relieve. La parte superior es una escocia apoyada sobre un estrecho toro que engarza con la manzana y se une a la cruz por medio de hojarasca que asciende por el eje vertical de la cruz.

Este tipo de cruz aparece plenamente formada en 1796<sup>805</sup>, con los brazos rematados en una forma trilobulada, decorados con un rectángulo en resalte en cada brazo excepto el más largo, vertical, en el que cabe uno y medio. La decoración se ha ido atenuando limitándose en los extremos a tres motivos de “ces” que albergan un óvalo en resalte con escasa rocalla. Las imágenes de San Pedro y Cristo se corresponden a un neoclasicismo incipiente con pliegues predominantemente verticales, excesivamente naturalistas y un tanto artificiosos. El paño de pureza de Cristo parte de un modelo aparecido a partir de los ochenta, paralelo al Cristo de la Paciencia de San Martín Pinario. Finalmente, la macolla aparece ya dividida en tres zonas, decorada en cuarteles y unida a la cruz por medio de boteles agallonados, características todas ellas de este momento.



## **7. CRUZ PARROQUIAL**

### **IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1800.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 52,8 x 42 cm. Macolla: 40 x 26 cm.



<sup>805</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Tipologías de la orfebrería...*p. 110-111.

Conservación y restauración: en buen estado.

Iconografía: el Cristo del anverso se dispone sobre un sol de enormes rayos lumínicos. Es el tipo de mediados del siglo XVIII con la cabeza inclinada hacia atrás y a la izquierda, con musculatura desarrollada, arco torácico y costillaje marcados y paño de pureza que se anuda delante mientras el cabo volante



cinta las piernas cayendo hacia la derecha. En el reverso la Virgen de la Asunción repite de nuevo el tipo de mediados del siglo XVIII con las manos unidas sobre el hombro izquierdo y mirada elevada hacia la derecha. Se dispone de nuevo sobre un trono de

nubes y querubines mientras una pareja de ángeles la corona.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** es una cruz latina cuyos brazos están recorridos por un reborde en resalte que recorre su perfil. Cada uno de los tres brazos remata con formas trilobuladas y se prolongan con una forma de corazón hueca y sobredorada. En cada extremo se sitúa una composición de dos motivos de “ces” entre los que se disponen un círculo en resalte y hojarasca. La superficie de los brazos se decora con la alternancia rectángulo-roseta, muy simplificados ambos, manteniéndose la forma cóncava de los extremos de los rectángulos y apareciendo el interior de éstos decorados con redes de rombos. La supresión del cuadrón hace que la imagen de Cristo tenga como fondo un sol conformado por un pequeño círculo del que sale un enorme haz de rayos lumínicos; del mismo modo, cada uno de los cuadrantes está ocupado por otro de estos haces. La imagen de la Virgen en el reverso repite el efecto aunque esta vez no sea más que rayos de luz que resaltan su imagen.

La macolla mantiene la división en tres partes: un toro desarrollado con motivos vegetales repujados en la unión con el vástago, un enorme bocel dividido en tres cuarteles por



otros tantos querubines y decorados con rosetas y, como remate de unión con la cruz, una escocia acuartelada con rosetas que se prolonga en un bocel culminado por hojas de acanto.

La pieza responde al tipo que aparece plenamente formado en 1796<sup>806</sup>, con los brazos rematados en una forma trilobulada, decorados con la alternancia de rectángulos y rosetas cada vez más simplificados. La decoración va perdiendo volumen y tamaño ocupando cada vez menos extensión de la superficie de la pieza. Por último, la macolla se divide en tres partes y se decora con cuarteles diferenciados por cabezas de querubín.

## 8. CRUZ PARROQUIAL

### IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE

**Autor:** desconocido. Relacionada con Reboredo.

**Cronología:** finales del primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 52,5 x 57 cm. Macolla: 30 x 20 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el Cristo Crucificado es el tipo introducido por Pecul Montenegro en obras como la Cruz de la *Colegiata de La Coruña* o *San Juan de Touro*<sup>807</sup> y que perdurará en las obras compostelanas de la primera mitad del siglo XIX. Es un Cristo mayor que describe una suave curvatura sobre la cruz, inclina la cabeza hacia el lado derecho y eleva ligeramente la mirada al cielo. Se cuida el



<sup>806</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Tipologías de la orfebrería...*p. 110-111.

<sup>807</sup> IBIDEM.

tratamiento anatómico destacando sobre todo el arco torácico y las costillas. En cuanto al paño de pureza se ata con una cuerda en el lado derecho mordiendo las carnes y dejando al aire la pierna y la cadera. En el otro lado se ajusta a la pelvis y en el centro se arremolina. En el reverso se dispone la imagen de San Cipriano vestido con túnica, alba, capa y mitra con báculo como atributo en la mano izquierda.

Inscripciones y punzones de orfebre: en la base de la imagen del San Cipriano, en el reverso de la cruz, se lee “S. SIPRIANO”.



**Análisis estilístico:** es una cruz latina de brazos ligeramente más anchos que los que utilizaba Pecul y el contorno aparece recorrido por un cordón continuo liso. Los extremos son trilobulados y contienen un elemento decorativo compuesto por dos motivos de “ces” arrocalladas que albergan

un óvalo en resalte. De él parten sargas de flores que se suspenden cayendo hacia el centro de la cruz. Allí ha desaparecido el cuadrón apareciendo ahora la imagen de Cristo Crucificado sobre un haz de rayos que hace referencia al sol y, en el reverso, la imagen del patrón de la iglesia, San Cipriano, bajo un tetragrámaton inserto en otro haz idéntico. Los cuadrantes de la cruz aparecen cubiertos también por otros tantos haces de rayos sobredorados. En cuanto a la macolla se mantiene la división en cuarteles en la manzana, decorados con rosas y separados cada uno por un querubín en alto relieve, aunque ahora la decoración se simplifica y ocupa una menor superficie. Un bocel decorado con motivos vegetales da paso a la unión de la manzana con el vástago y otro, esta vez gallonado, a la unión con la cruz ocultándose además bajo un haz de hojas de acanto.

Se trata de una cruz que hemos de relacionar con el primer modelo de cruces del platero Reboredo. Hasta el momento, los elementos decorativos estaban conformados por rectángulos de



extremos cóncavos que albergaban rosetas. Ahora se dejará lugar a las sartas de flores que se suspenden en los extremos colgando hasta el centro y recorriendo los brazos de la cruz. En cuanto a su estructura no deja de ser la misma que la de las cruces de Pecul si bien los brazos son ligeramente más anchos y su contorno está recorrido por un cordón liso continuo. En cuanto a las imágenes de la cruz, San Cipriano muestra pliegues predominantemente verticales que dibujan en el borde inferior la forma acampanada tan característica del siglo XIX.

## 9. CRUZ PARROQUIAL

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 56 x 40,5. Macolla: 40 x 23,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el Cristo es de mayor tamaño que los que se venían realizando hasta el momento, describe una suave curvatura sobre la cruz y presenta una cuidada anatomía



destacando el arco torácico y las costillas. La cabeza se inclina hacia el lado derecho y la mirada se eleva. El paño de pureza es pequeño, se ata con cuerda mordiendo las carnes en el lado derecho dejando que se vean la cadera y la pierna, mientras en el centro se dobla y se ajusta a la pelvis en la izquierda. Es el tipo que instaurará Pecul y que perdurará durante toda la primera mitad del siglo XIX. En cuanto a la Virgen de la Asunción del reverso se presenta con los brazos abiertos, la mirada elevada y vestida con túnica y manto que vuela ahora a ambos lados del cuerpo.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** es una cruz latina de brazos bastante anchos cuyo contorno aparece recorrido por un cordón continuo liso. El perfil es mixtilíneo con los extremos trilobulados que contienen un elemento decorativo compuesto por dos motivos de “ces” arrocalladas y dispuestas en sentido horizontal que albergan un rombo rayado. De él parten sargas de motivos vegetales y rosetas que se suspenden cayendo hacia el centro de la cruz. Allí ha desaparecido el cuadrón situándose ahora la imagen de Cristo Crucificado bajo un tetragrámaton mientras que el reverso lo ocupa la imagen de la Virgen de la Asunción bajo un haz de rayos sobredorados también presentes en los



cuadrantes de la cruz. En cuanto a la macolla los bocales de unión con el vástago y con la cruz son más gruesos y están decorados con hojas de acanto el inferior y con un collar de gallones el superior. La superficie de la manzana se decora con un punteado sobre el que se disponen algunas flores repujadas. En la parte superior un listel liso y un talud decorado con ornamentación vegetal sirven de unión con el collar gallonado y, a continuación, varias hojas de acanto sobredoradas ocultan la unión con la cruz.

La cruz sigue el modelo introducido por Reboredo, que estará vigente hasta 1860: cruz de brazos desiguales, perfil mixtilíneo recorrido su contorno por un cordón liso continuo y con una decoración que introduce las sargas vegetales en sustitución de los rectángulos curvos flanqueando rosetas que veíamos, por ejemplo, en las cruces de *Leis* y *Coucieiro*. En este caso los motivos vegetales varían en función del gusto y pericia del platero incorporándose rombos, palmetas, motivos de “ces” arrocalladas, etc.



## 10. CRUZ PARROQUIAL

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** estaño.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 82 x 38 cm. Macolla: 35 x 23 cm.

**Conservación y restauración:** presenta desensamblaje en la parte superior del brazo vertical lo que obliga a sujetarla con cinta aislante. La macolla tiene algún pequeño agujero. Se aprecia óxido generalizado, manchas de cloruros y suciedad superficial.

**Iconografía:** el Cristo lleva el paño de pureza anudado sobre la cadera derecha y sin vuelo, la mirada alzada y los brazos bastante rectos. Sigue el molde utilizado por el platero compostelano García, por ejemplo en la cruz de San Martiño de Sobrecamiño y que estará vigente en la orfebrería compostelana del tercer cuarto del siglo XIX<sup>808</sup>. En el anverso de la cruz se dispone la imagen de San Cristóbal, patrón de la parroquia, con el Niño sobre

su hombro izquierdo y el bastón en la derecha, con un manto que se voltea sobre el hombro derecho sujetándose sobre el izquierdo.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** es una cruz latina cuyo contorno aparece recorrido por un cordón continuo

liso. El perfil es mixtilíneo con los extremos trilobulados que contienen como



<sup>808</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Tipologías de la orfebrería...*p. 115.

elementos decorativos un óvalo en resalte del que parten dos pares de elementos vegetales arrocallados. De los extremos parten sartas vegetales finas y sencillas que, en el brazo vertical inferior se hacen más gruesas y ocupan mayor espacio. Bajo un cuadrón con una roseta en medio se dispone la imagen de Cristo Crucificado en el anverso mientras que, en el reverso, la imagen de San Cristóbal ocupa un cuadrón mayor que no sobresale de los límites de la cruz. En cuanto a la macolla es periforme y muy sencilla con boteles agallonados de unión con la cruz y el vástago, la manzana dividida en dos partes por medio de un ancho listel decorado con entrelazos y, cada una de ellas, con decoración de guirnaldas florales.

La cruz repite el modelo establecido por Reboredo, con todas las limitaciones que el estaño supone y con algunas variaciones. Es de brazos desiguales recorridos por un cordón liso en su contorno pero con menos decoración y de escaso volumen. Se retoma la idea del cuadrón, esta vez sin sobresalir de los límites de la cruz.

## **11. CRUZ PARROQUIAL**

### **IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** finales del primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** metal sobredorado.

**Técnica:** moldeado

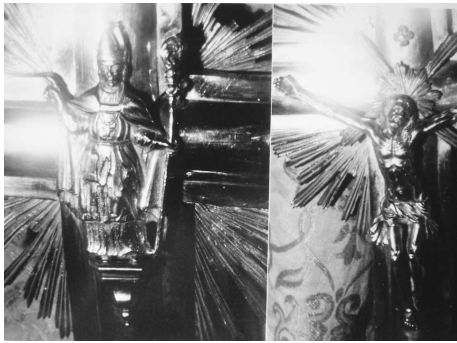
**Medidas:** 49 x 42 cm. Macolla: 27 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.



**Iconografía:** la cruz está presidida por Cristo crucificado de canon alargado que inclina la cabeza hacia su lado izquierdo e incluso hacia atrás. El cuidado estudio anatómico destaca las costillas y el arco torácico. El paño de pureza se anuda delante dejando al descubierto el inicio de las caderas y cayendo

volante, cintando ambas piernas. El modelo es todavía el típico de la segunda mitad del siglo XVIII. En el reverso se



dispone la imagen de San Martín, vestido con túnica, sobrepelliz, capa, guantes y mitra, llevando en la mano izquierda un báculo mientras con la derecha bendice. En cuanto a la imagen de la Virgen se representa vestida con túnica y manto, abre la mano izquierda separándola del

cuerpo y con la derecha sujeta el puñal clavado en su pecho. El modelo remite al introducido por el taller de Gambino en obras como la de la *San Paio de Aranga*<sup>809</sup>.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** es una cruz de brazos desiguales que pierde su ornamentación por completo en los mismos y lleva como remate un motivo vegetal sobredorado que se muestra ostensiblemente. Los brazos son lisos y están moldeados con un bocel central corrido. Carece de cuadrón llevando únicamente un haz de rayos lumínicos sobre el que se dispone el Cristo en el anverso y San Martín en el reverso. Una cartela con la leyenda INRI culmina la cruz en el brazo vertical superior mientras en el inferior se sitúa una Virgen Dolorosa con el puñal clavado en el pecho.

La macolla es periforme y está compuesta por dos bocelos lisos que sirven de elementos de unión mientras la manzana está dividida en cuarteles por grandes sobredoradas. Se decora con corazones, motivos vegetales y muescas horizontales.



La cruz pierde toda la ornamentación quedando relegada al bocel moldeado en los brazos y a los remates de los mismos que además se sobredoran para destacarlos más. Lo mismo sucede con la macolla que, si bien conserva aún hojas de acanto y motivos de “ces”, aparecen ya muy estilizados

---

<sup>809</sup> ÁLVARO, M.: *Gambino...*, p. 52.

y carentes de volumen, no así los corazones en relieve que ocupan cada uno de los cuarteles.

## 12. CRUZ PROCESIONAL

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** Plata Meneses. Madrid.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** metal.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 72 x 35 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el Cristo ladea la cabeza sobre el hombro derecho, lleva cabellos largos y paño de pureza a modo de falda sujeto con una cuerda que le rodea la cintura y pliegues que se pegan al cuerpo buscando un naturalismo exacerbado. Las formas anatómicas son completamente idealizadas y no hay estudio anatómico.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** es una cruz de brazos desiguales con un contorno mixtilíneo recorrido por una sucesión de motivos de “ces” y “eses” en relieve. Los extremos, de perfil hexagonal se decoran con formas rayadas en forma de una red menuda. En el centro de la cruz un cuadrón oval con decoración menuda de motivos de tornavuelas y rocalla. Sobre él se dispone el Cristo, muy recto, de formas anatómicas idealizadas. En la base de la cruz un motivo de venera da paso a la macolla que presenta un medio talud gallonado, un listel liso, la manzana que es un bocel repujado con pequeñas incisiones alternas con motivos romboidales. La unión con el vástago se realiza mediante una sucesión de alternancia toro-bocel liso que van decreciendo a medida que descienden. El reverso de la cruz es completamente liso.



Se trata de una cruz ecléctica que está retomando varios elementos del pasado para reinterpretarlo bajo el tamiz de las formas idealizadas. La pieza está leyendo aquellas cruces de los tres primeros cuartos de siglo de contorno polimixtilíneo, recorrido por un cordón entonces liso, resaltes decorativos en los extremos, etc. pero los motivos decorativos se han depurado y estilizado al máximo. La macolla recuerda a las del siglo XVIII aunque sus motivos decorativos se han eliminado casi por completo quedando tan sólo algunas incisiones.

### 13. CRUZ PROCESIONAL IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** Plata Meneses. Madrid.

**Cronología:** circa 1900.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** metal.

**Técnica:** moldeado.

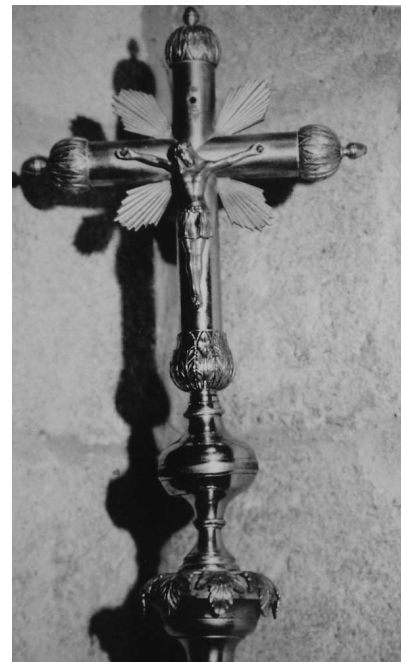
**Medidas:** 69,5 x 31,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque le falta la cartela de INRI que se situaba sobre el Cristo.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Iconografía:** la imagen de Cristo se sitúa en el anverso de la cruz. Es una imagen ecléctica en la que la cabeza se inclina sobre el hombro derecho y la mirada se baja. No hay estudio anatómico y las formas son completamente suaves e idealizadas, sin detalles. El paño de pureza es ahora una falda corta **sujeta con una cuerda a la cintura.**

**Análisis estilístico:** es una cruz de brazos de sección cilíndrica, desiguales y carentes de decoración exceptuando los remates de cada uno de los brazos recubiertos por hojas de acanto incisas y rematados con pequeños perillones. En el anverso se dispone la imagen de Cristo crucificado. La unión con la



macolla se hace mediante una sucesión de listel-talud-bocel que enlaza con una forma semicircular dividida por un listel liso que, a su vez, se une a la macolla propiamente dicha por medio de un bocel entre dos taluds de media escocia. Ocho hojas recortadas se cuelgan sobre la macolla siendo éste su único elemento decorativo.

Se trata de una pieza ecléctica de brazos volumétricos pero carentes casi de decoración. Se copian formas del pasado como las hojas de acanto, los rayos lumínicos en los cuadrantes de la cruz,...y la macolla de nuevo periforme aunque completamente lisa tan sólo decorada con varias hojas superpuestas. El Cristo confirma el eclecticismo pues carece de detalles anatómicos y retoma poses y gestos de los modelos iconográficos del pasado, incluso arcaizantes o también de imágenes de vestir, como el paño de pureza convertido en falda.

#### **14. CRUZ PROCESIONAL**

##### **IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME**

**Autor:** Plata Meneses. Madrid.

**Cronología:** circa 1900.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** metal.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 69 x 32,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado

**Iconografía:** el Cristo lleva la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, los ojos

cerrados, el cabello largo y el paño de pureza a modo de falda, sujeto con una cuerda a la cintura. No hay detalles anatómicos prevaleciendo las formas suaves e idealizadas.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** es una cruz de brazos de sección cilíndrica, desiguales y carentes de decoración exceptuando los remates de cada uno de los brazos



recubiertos por hojas de acanto incisas y rematados con pequeños perillones. En el anverso se sitúa la imagen de un Cristo crucificado. La unión con la macolla se hace mediante una sucesión de listel-talud-bocel que enlaza con una forma semicircular dividida por un listel liso. Ésta se une a la macolla propiamente dicha por medio de un bocel entre dos taluds de media escocia. Ocho hojas recortadas cuelgan sobre la macolla cayendo sobre su superficie completamente lisa.

Se trata de una pieza ecléctica de brazos de sección cilíndrica, casi sin decoración excepto en los extremos de los brazos en los que sitúan hojas de acanto tomadas del repertorio decorativo de las cruces del siglo XVIII. También se retoman los rayos lumínicos en los cuadrantes de la cruz y la forma de la macolla a modo de pera esta vez completamente lisa y, de nuevo, con la presencia de hojas vegetales sobre la misma.

## **15. CRUZ PARROQUIAL**

### **IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA**

**Autor:** Plata Meneses. Madrid.

**Cronología:** circa 1900.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** metal.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 69 x 32 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Iconografía:** el Cristo lleva la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, lleva el cabello largo con corona de espinas y paño de pureza a modo de falda, sujeto con una cuerda a la cintura. No hay detalles anatómicos ni en cuerpo ni en rostro, prevaleciendo las formas suaves e idealizadas.

**Análisis estilístico:** es una cruz de brazos de sección cilíndrica, desiguales y carentes de decoración exceptuando los remates de cada uno de los brazos



recubiertos por hojas de acanto incisas y rematados con pequeños perillones. En el anverso se sitúa la imagen de un Cristo crucificado. La unión con la macolla se hace mediante una sucesión de listel-talud-bocel que enlaza con una forma semicircular dividida por un listel liso. Ésta se une a la macolla propiamente dicha por medio de un bocel entre dos taluds de media escocia. Ocho hojas recortadas cuelgan sobre la macolla cayendo sobre su superficie completamente lisa.

Es una pieza ecléctica carentes casi de decoración que se limita únicamente a los extremos de los brazos en los que sitúan hojas de acanto tomadas del repertorio decorativo de las cruces del siglo XVIII. La macolla también lisa, mantiene la forma de pera con la única presencia de ocho hojas vegetales que cuelgan sobre ella.

## **16. CRUZ PROCESIONAL**

### **IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS**

**Autor:** Alejandro Bermúdez.

**Cronología:** 1900.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 92 x 32 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque tiene suciedad superficial.

**Iconografía:** el Cristo eleva la cabeza echándola hacia atrás sobre el hombro

derecho y los brazos bastante rectos dibujan musculatura en los bíceps. El paño de pureza es minúsculo y está anudado delante cintando las piernas y se aprecia una anatomía muy cuidada en la que destacan el pecho, el arco costillar y el abdomen.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.





**Análisis estilístico:** la cruz costó tres mil ciento noventa y dos reales y fue realizada por el platero compostelano Alejandro Bermúdez<sup>810</sup>. Es una cruz de brazos desiguales y sección plana, sin decoración en la superficie aunque sí en los resaltes de los extremos en forma de rombo, recortados y con una hoja vegetal en el centro. El borde está recorrido por un bocel que la cajea al ser plana. En la base dos motivos de tornavuelas envuelven el palo vertical y en el centro, sin cuadrón, se dispone la imagen de Cristo. La macolla es periforme y carente de decoración en su superficie. Está conformada por un bocel, un talud, un fino bocel y la manzana que remata con un bocel ya en el vástago. Dos querubines alados con las manos unidas delante del pecho dividen en dos la macolla.

Se trata de una pieza ecléctica sin apenas decoración, muy simplificada en sus formas y retomando algunos detalles del pasado tales como el borde recorrido por un cordón, aquí ya cajear la cruz, los rayos lumínicos que ocupan los cuadrantes, los extremos rematados en forma de pica, las hojas de acanto que ocultan la unión de cruz y macolla y ésta que es periforme aunque ya carente de decoración en superficie a pesar y con dos grandes querubines dividiéndolas en dos cuarteles.

## **17. CRUZ PROCESIONAL**

### **IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1906.

**Estilo:** neogótico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** metal.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 61 x 36 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Iconografía:** el Cristo presenta un canon alargado,



---

<sup>810</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 51.

anatomía cuidada en el que destacan el arco costillar, los pectorales y la musculatura de las piernas, y el paño de pureza anudado delante dejando ambas piernas al descubierto.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** la cruz costó veinticinco pesetas en 1906, pero no se dice en la documentación a quien se encargó o compró<sup>811</sup>. Es una cruz plana de brazos desiguales decorados con un entrelazo de motivos romboidales en el palo vertical y ovalados en el horizontal. En los extremos dibuja un contorno de pica cuyos bordes vuelven sobre sí mismos en su interior. En el centro hay un cuadrón circular con un motivo decorativo trilobulado y, sobre él, se sitúa la imagen de Cristo Crucificado. La macolla retoma también las formas góticas con una disposición que recuerda a los templete de lados rectos y perfil hexagonal. Dos “ces” hacen las veces de asa prolongada con un remate vertical cajeado y culminado en un pináculo.

Se trata de una pieza ecléctica con reminiscencias góticas reinterpretadas y simplificadas en cuanto a decoración y concepción. Los rayos lumínicos pasan a ser aquí tornapuntas vegetales con un pináculo compuesto por un haz de motivos vegetales.

## 18. CRUZ PARROQUIAL

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** metal.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 41,2 x 35 cm. Macolla: 44 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.



---

<sup>811</sup> IBIDEM, p. 6.

Iconografía: el Cristo cuelga desde el centro del cuadrón hasta la base del brazo vertical de la cruz. Ladea la cabeza sobre su hombro derecho y va coronado de espinas. A pesar de que no se muestran detalles anatómicos sí se dejan ver el costillaje. El paño de pureza se anuda sobre la cadera derecha y se ata con una cuerda que muerde las carnes. En cuanto al San Juan Bautista, se representa vestido con una piel vuelta y lleva a su lado

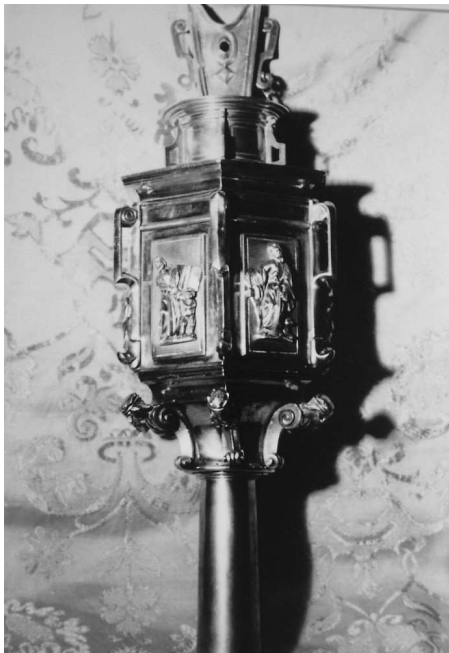


un tocón sobre el que se dispone un libro en el que se apoya un cordero. También aquí hay una idealización de las formas anatómicas y pliegues muy suaves y redondeados pegados al cuerpo del santo.

En cuanto a las imágenes de la macolla de los apóstoles Pedro y Pablo, se representan vestidos con túnica y manto portando como atributos las llaves y un libro respectivamente. Los evangelistas llevan también el libro (excepto San Juan que lleva pluma y pergamino) y su atributo correspondiente (Mateo, hombre; Marcos, león; Lucas, toro; Juan, águila). Los pliegues de sus ropas se muestran blandos y dúctiles, ajustándose a la anatomía y siguiendo una clara idealización de las formas en rostros, cabellos e incluso disposición espacial de cada una de las imágenes.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** es una cruz de brazos iguales recorrida por un cordón en todo su contorno y con remates ovalados conformados por dos motivos de tornavuelas entre los que se dispone un óvalo en resalte. A modo de elementos intermedios se repite este elemento cercano ya al cuadrón que es circular, contiene una imagen de San Juan Bautista y lleva cuatro perillones a modo de rayos lumínicos en los cuadrantes de la cruz. Como elemento decorativo entre remate y elemento intermedio se disponen motivos rectangulares con decoración incisa. Se sitúan un Cristo Crucificado en el anverso y la imagen de San Juan Bautista en el reverso. La macolla es de base hexagonal y, en cada una de sus caras que se presenta cajeadas, se representan las imágenes de los apóstoles San Pedro y San Pablo y los cuatro



evangelistas. Lleva en los laterales dos motivos de tornavuelas engarzados entre sí de formas curvas y rectas que hacen las veces de asas. En la base una escocia de medio talud acoge seis imágenes de pajes, que sustituyen a los querubines de las cruces del pasado, sobre otros tantos motivos de tornavuelas.

Se trata de una pieza con reminiscencias del siglo XVII traídas al siglo XX desde los brazos iguales de la cruz, hasta los resaltes intermedios que aquí se simulan con motivos de “ces” afrontadas igual que en el remate de los brazos, la disposición de óvalos entre esos motivos y también decorando los brazos con motivos rectangulares que, en este caso, recuerdan a cruces del siglo XIX y el propio cuadrón, en este caso circular, que está flanqueado por cuatro perillones que simulan aquellos pequeños haces de rayos lumínicos también de las cruces del siglo XVII.

# CÁLICES

El cáliz, junto a la patena, son los objetos más apreciados ya que están en contacto con el cuerpo y la sangre de Cristo. Suele ser de plata, se dora al menos en el interior de la copa y las inscripciones se hacen en el pie en un lugar poco visible<sup>812</sup>.

A la vista de la documentación hubo abundantes cálices en el arciprestazgo anteriores al siglo XVII y, de ellos, el único conservado en la actualidad es el cáliz de la *Capilla de Nuestra Señora del Carmen* perteneciente a la iglesia de San Jorge de *Camariñas* datado en el último tercio del siglo XVI y que incluimos en el estudio por ser la única pieza de esta centuria. Tiene similitudes importantes con el cáliz de san Martín de Arzúa (Santiago) de basamento muy plano, decorado con ornamentación derivada de Dietterling, que penetra en Galicia a partir de 1550<sup>813</sup>, y el nudo jarrón coronado por un plato.

No se conservan cálices del siglo XVII y, en el siglo XVIII, el más antiguo es el donado por un canónigo de la Catedral santiaguesa hacia 1720, para el Santuario de Nuestra Señora de *la Barca (Muxía)*. En este caso el basamento se ha elevado pudiéndose apreciar claramente el elemento cilíndrico, y el nudo jarrón está culminado por un bocel. El cáliz de San Julián de *Moraime* (primer tercio del siglo XVIII) repite el modelo anterior pero ya nos introduce en la tendencia a eliminar la decoración, por influencia de la platería escurialense. Los cálices del Santuario de Nuestra Señora de *la Barca* y San Juan de *Bardullas*, de la primera mitad del siglo XVIII, marcan la evolución que sufre el nudo jarrón en el que ahora el toro superior se desarrolla ostensiblemente y, sobre él, se dispone un segundo bocel. En el basamento, el elemento cilíndrico se va fusionando poco a poco.

---

<sup>812</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Eucaristía, liturgia y platería". En *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 267-284

<sup>813</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Tipologías de la orfebrería...*, p. 118.

El segundo tercio del siglo XVIII es muy prolífico en el arciprestazgo en cuanto a cálices se refiere. Hay un total de diez piezas de esta fecha en las iglesias de *Ponte do Porto* (2), *Buiturón*, *Carnés* (1749, realizado por Raposo), *Camariñas*, *Moraime* (2), *Camelle*, *Caberta* y *Leis*. De ellos destacamos el cáliz B de *Moraime* realizado por el famoso platero Ángel Piedra<sup>814</sup>. Estos cálices tienen como características la fusión del elemento cilíndrico con el basamento, cuyas molduras tienden a alternar formas cóncavas-convexas, y la reducción paulatina de su diámetro. Pero lo más destacado será el nudo periforme, fruto de la unión del toro con el elemento ovoide, dividido por la mitad por uno o varios bocales. Este nudo tendrá vigencia hasta la década de los 80 de este siglo aunque estos cálices admitirán diversas modificaciones tales como añadir ornamentación, el hecho de que la copa pierda la subdivisión para ganar así en esbeltez, tal como sucedía ya en el cáliz de Piedra y en los cálices de la *Capilla de Nuestra Señora del Espino (Coucieiro)* (1788) o en el de Santa María de *Xaviña* (tercer cuarto del siglo XVIII). También van ganando en esbeltez y se van haciendo más ligeros, depurándose las formas como en el caso del otro cáliz de la *Capilla de Nuestra Señora del Espino de Coucieiro* (1790).

En el cambio de siglo, el platero Jacobo Pecul pone de moda en Galicia un nudo en el que el proceso de fusión del nudo periforme continúa, suprimiéndose la división por la mitad para llegar a una forma de pera nítida. Tal es el caso del cáliz de la *Capilla de San Isidro* de la parroquia de *Ozón* (último cuarto del siglo XVIII) en el que, además, basamento y copa han ganado en altura y por tanto en esbeltez. El “nudo Pecul” evolucionará alargándose y estilizándose y, como en el cáliz de Santa María de *la O* (último tercio del siglo XVIII), ornamentándose.

Los cálices de San Julián de *Moraime* y San Pedro de *Leis*, realizados circa 1825, son el ejemplo de una vuelta al pasado tomando soluciones arcaizantes consistentes en volver a utilizar el nudo jarrón aunque más estrecho y esbelto y acompañado, eso sí, de un pie ya neoclásico. Paralelamente, en el primer tercio del siglo se conforma el nudo “fernandino” consistente en un adelgazamiento de la parte inferior del “nudo Pecul”

---

<sup>814</sup> BOUZA BREY, F.: “El grabador y platero compostelano Ángel Piedra (1735-1800)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1970, t. 25, p. 165-199.

destacándose en la parte superior un amplio listel tal como se realiza en el cáliz de Santa María de *Morquintían* (1834) en el que, además, se rompe la continuidad cóncavo-convexa del basamento añadiendo una moldura de borde de talud. Ese “nudo fernandino” se va a adelgazar progresivamente en su parte inferior llegando a dibujar una silueta troncocónica. Este modelo lo ejecutará Reboredo, platero que sucede a Pecul como “*más sobresaliente en el gremio compostelano*”<sup>815</sup>, en dos piezas del arciprestazgo que además tienen su sello (superposición en dos grupos de cuatro letras de las letras de su apellido) y punzón. Son los cálices de Santa Leocadia de *Frixe* (1839) y Santa María de *Muxía* (primer tercio del siglo XIX). Se trata de piezas que utilizan un nudo que parte del “fernandino” con la variante de que la parte inferior se estrecha dibujando una forma troncocónica mientras, en la parte superior, se dispone un grueso listel que repite la forma de trenzado del inicio del astil. A partir de ahí un bocel entre dos cuellos, más largo el primero que el último, llevan a la copa bastante grande, campaniforme y completamente lisa<sup>816</sup>.

Este nudo de Reboredo se repite con variaciones en el basamento y estilización de la copa en los cálices de Santa San Martín de *Touriñán*, San Cipriano de *Villastose*, y *San Pedro de Ponte do Porto*, todos ellos del segundo cuarto del siglo XIX. Por otra parte, los cálices de Nuestra Señora de *la Barca de Muxía* (1850) y San Cristóbal de *Nemiña* adelgazan el nudo de tal forma que recuerda de nuevo al nudo periforme de origen.

La evolución del nudo “fernandino” toma un segundo camino que consiste en adelgazarlo por el centro hasta llegar a generar dos boteles, más estrecho el inferior que el superior, unidos por una escocia. Así sucede en el cáliz de San Martín de *Ozón* (segundo tercio del siglo XIX) realizado en metal.

Al cambiar el siglo se extiende el gusto por la ornamentación que lo cubre todo, bien manteniendo el nudo anterior como en los dos cálices casi iguales de San Martín de *Ozón* (segunda mitad del siglo XIX), bien volviendo al nudo periforme como en el cáliz de la misma iglesia de *Ozón* del último tercio

---

<sup>815</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “Juegos de plateros compostelanos...”, p. 360.

<sup>816</sup> IBIDEM, p. 358-360.

del siglo. En ambos casos se ejemplifica la otra tendencia del momento que es el contraste cromático entre la plata y el dorado.

El siglo XX aporta dos tipos de cálices: uno sencillo en el que el basamento tiene continuidad en el astil y el nudo es esférico y se achata en los polos todo ello ornamentado con motivos vegetales y geométricos como en los cálices de San Martín de *Ozón* (primer cuarto del siglo XX) o eucarísticos (cáliz de San Martín de *Carantoña*, segundo tercio del siglo XX). El otro tipo es el que abusa de la decoración hasta límites insospechados como los cálices de San Jorge de *Camariñas* (segundo tercio del siglo XX) y Divino Salvador de *Camelle* (1961).

CÁLICES		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
Capilla de la Virgen del Carmen. Camariñas	Último tercio del siglo XVI. Renacimiento.	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Circa 1720. Barroco.	Desconocido
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
San Juan de Bardullas	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
A. San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
B. San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
San Tirso de Buiturón	Segundo tercio del siglo XVIII (reformado). Barroco.	Desconocido
San Cristóbal de Carnés	1749. Barroco.	Raposo (Santiago)
San Jorge de Camariñas	Circa 1765. Barroco.	Desconocido



A. San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
B. San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Ángel Piedra
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
San Félix de Caberta	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
Capilla del Espino. San Pedro de Coucieiro	1788. Neoclásico.	Desconocido
Santa María de Xaviña	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
Capilla del Espino. San Pedro de Coucieiro	1790. Neoclásico.	Desconocido
Capela de san Isidro de Ozón. San Martín de Ozón	Último cuarto del siglo XVIII. Neoclásico.	Desconocido
Santa María de la O	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido
San Julián de Moraime	Circa 1825. Neoclásico.	Desconocido
San Pedro de Leis	Circa 1825. Neoclásico.	Desconocido
Santa María de Morquintián	1834. Neoclásico.	Desconocido
Santa Leocadia de Frixe	1839. Neoclásico.	Reboredo
Santa María de Muxía	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Reboredo
San Martín de Touriñán	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido
San Cipriano de Villastose	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora	1850. Neoclásico.	Desconocido

de la Barca		
San Cristóbal de Nemiña	Circa 1860. Neoclásico.	Desconocido
San Martín de Ozón	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido
San Martín de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido
San Martín de Ozón	Primer cuarto del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido
San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido
San Jorge de Camariñas	1931. Ecléctico.	Bacariza
Divino Salvador de Camelle	1961. Ecléctico.	Desconocido

## 1. CÁLIZ

### CAPILLA DE LA VIRGEN DEL CARMEN. IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVI.

**Estilo:** renacentista.

#### Ficha técnica

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 22,2 x 14 x 7,6 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no tiene.

**Análisis estilístico:** el basamento se conforma con un bocel en el extremo y doble bocel en la mitad. A partir de ahí se eleva ligeramente, en el que será un cilindro incipiente, con dos



hileras de cuadros repujados. El vástago se conforma con una alternancia de plato- cuello- plato hasta llegar al nudo. Es un nudo jarrón coronado por un plato y decorado con motivos manieristas. El paso a la copa se hace por medio de un tramo recto y un bocel. La copa está subdividida y el borde está sobredorado.

El cáliz presenta un basamento muy plano, elemento cilíndrico incipiente, nudo jarrón coronado por un plato y la copa subdividida. Además, la decoración tanto del basamento como del nudo, se configura a partir de recortes de cuero derivados del repertorio de Dietterling.

## 2. CÁLIZ

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** desconocido **Donante:** Joseph Bermúdez Mandia, canónigo rectoral de la Santa Yglesia de Santiago<sup>817</sup>.

**Cronología:** Circa 1720.

**Estilo:** barroco.

#### Ficha técnica

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 26,7 x 14,5 x 9 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** presenta una inscripción en el listel de la base del pie que dice ESTE CALIS, CON SU PATENA, SOHA DE SERVIR, EN LA CAPILLA DE N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> DE LA BARCA

**Análisis estilístico:** el cáliz parte de un basamento conformado por una alternancia listel - bocel siendo el primer bocel bastante desarrollado el que eleva ligeramente la estructura. La unión con el vástago se hace con el elemento cilíndrico aunque sin fusionarse con el basamento y sin decoración. Un bocel y



<sup>817</sup> Tal como consta en el inventario de 1720, recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 321.

un tramo recto configuran el vástago y dan paso al nudo jarrón coronado con un toro muy plástico y ornamentado con pequeñas incisiones. A partir de ahí sigue elevándose el vástago hasta llegar a otro elemento cilíndrico entre dos bocles, decorado con incisiones verticales. Finalmente, la copa, muy abierta, está subdividida.

### 3. CÁLIZ

#### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 24 x 13 x 7,8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no tiene.

**Análisis estilístico:** el basamento se conforma con una alternancia listel- bocel siendo el primer bocel, bastante desarrollado, el que eleva ligeramente la estructura. La unión con el vástago se hace por medio de un elemento cilíndrico que comienza a fusionarse ya con el basamento y sin decoración. Un grueso bocel, un listel, otro bocel y un cuello dan paso al nudo jarrón coronado con un toro desarrollado. A partir de ahí sigue elevándose el vástago en un cuello largo, bocel, cuello y copa subdividida y más cerrada.



El basamento se muestra cada vez más elevado, el elemento cilíndrico ha comenzado a fusionarse con el basamento y el nudo jarrón está culminado claramente por un plástico bocel.

#### 4. CÁLIZ

##### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

**Autor:** desconocido.



**Cronología:** primera mitad del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 22,5 x 14 x 8,60 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no tiene

**Análisis estilístico:** el basamento se conforma por medio de una alternancia listel-bocel-listel muy planos, que dan paso a un elemento cilíndrico en plena formación y aún sin

fusionarse con el basamento. Un grueso bocel, un cuello y un pequeño y estrecho bocel dan paso al nudo jarrón. Éste se conforma con una parte inferior poco desarrollada y estrecha y un grueso bocel, desproporcionado en tamaño, que lo corona. Sobre él un plato que evoluciona a bocel, un tramo recto y otro doble bocel estrechísimo da paso a la copa. Ésta reduce su diámetro ligeramente y está subdividida, sin decoración.

Esta pieza sería anterior, por su escasa evolución, al cáliz de Bardullas que sigue.

#### 5. CÁLIZ

##### IGLESIA DE SAN JUAN DE BARDULLAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primera mitad del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.



Técnica: moldeado.

Medidas: 25,8 x 14 x 8,2 cm.

Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: no tiene.

**Análisis estilístico:** el basamento se conforma por medio de una alternancia listel-bocel-listel que da paso a un elemento con el que casi se fusiona, que va tomando forma de cilindro según asciende. Dos platos, con un listel en medio, ascienden hasta el nudo jarrón, coronado por un bocel muy plano aún en la parte inferior. El vástago sigue su configuración con un cuello, un toro, un tramo recto largo que desemboca en la sucesión de cuello-toro hasta llegar a la copa. Ésta reduce su diámetro ligeramente, no lleva decoración y está subdividida.

El cáliz es de la primera mitad del siglo XVIII, pero más avanzado que el anterior de A Barca, pues el basamento configurado con alternancia de listel-bocel y reducido de diámetro se eleva ligeramente ganando altura. El elemento cilíndrico se va desarrollando mientras se funde con el basamento. Además, el bocel del nudo jarrón es más estilizado en su forma. En este sentido, recuerda al cáliz de *santa Uxía de Fao* (Touro. A Coruña).

## 6. CÁLIZ A

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 24,2 x 8 x 12,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no tiene.

**Análisis estilístico:** el basamento de diámetro estrecho y cierta altura se conforma con alternancia de listel-bocel muy



desarrollado que desemboca en el elemento cilíndrico bastante alto. Después se alternan un listel decorado-bocel-cuello-bocel hasta llegar a la unión del elemento ovoide y el toro para conformar un nudo periforme. Un estrecho cuello da paso a otro bocel en cuya parte superior establece una continuidad con el vástago que le confiere casi forma de pera. Finalmente, dos bocelos entre cuellos nos llevan a la copa más estilizada, elevada y también subdividida.

El nudo periforme, vigente desde los años 20 hasta circa 1790, nos marca la cronología de esta pieza junto a un basamento elevado, al que se ha reducido el diámetro, el elemento cilíndrico fusionado con él, el vástago con un contorno de solución continua cóncava-convexa y la copa estilizada y subdividida, pero sin decoración.

## 7. CÁLIZ B

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 24 x 13,5 x 7,8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no tiene

**Análisis estilístico:** el basamento de diámetro más estrecho que el cáliz A y cierta altura, se

conforma con alternancia de listel-bocel muy desarrollado que desemboca en el elemento cilíndrico bastante elevado. Después se alternan un listel decorado-bocel-cuello-bocel hasta llegar a la unión del elemento ovoide y el toro para conformar un nudo periforme. Un estrecho cuello da paso a otro bocel que apunta también a una forma de pera, en cuya parte superior establece una continuidad con el vástago en tramo recto. Finalmente un



bocel, en vez de los dos del cáliz A, y un cuello nos llevan a la copa ligeramente más estrecha y subdividida.

Datan la pieza el nudo periforme, el elevado y estrecho basamento conformado con alternancia bocel-liste, el elemento cilíndrico fusionado con él, el vástago con una solución continua de perfil cóncavo-convexo y la copa más estrecha y estilizada que se subdivide sin decoración.

## 8. CÁLIZ

### IGLESIA DE SAN TIRSO DE BUITURÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.  
Reformado.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 24 x 13,3 x 8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

Se aprecia que fue reformado

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no tiene.



**Análisis estilístico:** el basamento de diámetro estrecho se conforma con un bocel desarrollado entre dos listeles. Sobre el último se dispone el elemento cilíndrico bastante elevado y fundido con el basamento. El vástago se eleva sobre un ancho listel con una alternancia de bocelos, hasta llegar al nudo periforme, fruto de la unión del elemento ovoide y el toro. Un cuello da paso a otro bocel bastante desarrollado y, a continuación, un tramo recto largo con dos bocelos muy poco desarrollados, lleva hasta la copa de amplio diámetro y subdividida en dos partes.

El tipo de nudo periforme, el basamento elevado, configurado con la alternancia de listel-bocel y el elemento cilíndrico fusionado con él indican que se trata de un cáliz del segundo tercio del siglo XVIII. Sin embargo, la configuración del astil en su parte superior, después del nudo, es posterior ya



que se utilizan dos molduras a modo de bocelos muy poco desarrollados, posiblemente para restaurarlo.

## 9. CÁLIZ

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** Raposo.

**Cronología:** 1749.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 23 x 13,7 x 7,2 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** -

**Análisis estilístico:** el basamento de reducido

diámetro estrecho se conforma con un gran

bocel entre dos lísteles que, en la parte superior, se funden con el elemento cilíndrico que se eleva hasta iniciar el vástago. El primer tramo está compuesto por dos bocelos que se alternan con otros tantos lísteles hasta llegar al nudo donde se han fundido el elemento ovoide y el toro para conformar un nudo periforme con una moldura que lo divide a la mitad. Finaliza el vástago con un cuello, un bocel que repite la moldura del nudo, un tramo recto y un pequeño bocel donde se une con la copa aún de amplio diámetro y subdividida en dos partes.

El cáliz se encargó a Raposo, platero de Santiago, en 1749 y costó un total de setenta y siete reales teniendo en cuenta que la plata procedía del cáliz antiguo<sup>818</sup>. El tipo de nudo periforme, el basamento elevado, configurado con un gran bocel entre lísteles, y fusionado con el elemento cilíndrico confirman la fecha de realización.



<sup>818</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental*,..., p. 158.

## 10. CÁLIZ

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

Circa 1765.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 20 x 13 x 8,1 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** ¿

**Análisis estilístico:** en la visita pastoral de 1765<sup>819</sup> se ordena que “se dore a fuego por adentro la copa del cáliz y su Patena”

mientras que, en el inventario de 1788, se cita un cáliz “nuevo”<sup>820</sup> y se indica quien fue su donante.



El basamento plano y aún de amplio diámetro se conforma con un bocel entre dos lísteles. En la parte superior se sitúa el elemento cilíndrico, fusionado con el basamento, y ligeramente elevado. A continuación, el astil comienza con un doble bocel muy fino, a modo de plato, un cuello y otro bocel más grueso que da paso al nudo. Éste es fruto de la unión entre el elemento ovoide y el toro y toma la forma de pera aunque dividida por la mitad con una moldura. El vástago sigue ascendiendo con una alternancia tramo recto-bocel hasta llegar a la copa que conserva amplio diámetro y está subdividida.

---

<sup>819</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M.: *Aportación documental...*, p. 45.

<sup>820</sup> IBIDEM, p. 47.

## 11. CÁLIZ A

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 25 x 12,8 x 8,3 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** --

**Análisis estilístico:** el basamento ha reducido

su diámetro y parte de un listel al que sigue un bocel y, sobre éste, el elemento cilíndrico fusionado por completo con el pie y de gran altura. El astil comienza con un amplio listel culminado por un bocel al que sigue otro entre dos escocias. El nudo periforme, fruto de la unión entre el elemento ovoide y el toro, aparece dividido por un bocel. El vástago sigue ascendiendo con un pequeño tramo recto, un bocel en forma de pera y la alternancia tramo recto-bocel. Después llega a la copa que conserva amplio diámetro y está subdividida.

Datan la pieza el nudo periforme, el basamento estrecho y muy elevado a causa del elemento cilíndrico fusionado con él, el astil conformado con soluciones cóncavas-convexas de bocelos y escocias y la copa subdividida, sin decorar, pero con un diámetro bastante amplio.



## 12. CÁLIZ B<sup>821</sup>

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** Ángel Piedra.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 25 x 12,8 x 8,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** -



**Análisis estilístico:** el basamento plano y de amplio diámetro se conforma con un listel, un bocel y el elemento cilíndrico que se ha fusionado con lo que sería el listel superior. El astil comienza con un ancho listel, un bocel, una escocia y de nuevo la misma alternancia hasta llegar al nudo. Éste es periforme y está conformado por la unión del elemento ovoide y el toro del antiguo nudo jarrón y lleva un estrecho bocel a modo de moldura divisoria de ambas partes. A partir de ahí el vástago sigue ascendiendo con una escocia, un grueso bocel,

un tramo recto y otro estrecho bocel. La copa conserva un amplio diámetro, carece de decoración y ya no está subdividida.

Datan la pieza el nudo periforme, el basamento que, aunque bastante plano y de diámetro ancho, ya se ha fusionado por completo con el elemento cilíndrico que se eleva y da altura a la pieza, el astil conformado con soluciones cóncavas-convexas de bocelos y lísteles y la copa, más estilizada ya

---

<sup>821</sup> Esta pieza estuvo en la exposición *Santiago: San Martín Pinario* organizada dentro del programa de actividades del Xacobeo 99, del 27 de mayo al 31 de diciembre de 1999. Su ficha con comentario e ilustración figura en el catálogo de dicha exposición: LÓPEZ AÑÓN, E.: "Cáliz de Moraime". En *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 499-500.

que ha perdido la subdivisión, tiene un diámetro más estrecho y permanece sin decorar.

### 13. CÁLIZ

#### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE<sup>822</sup>

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 24,2 x 13,4 x 7,6 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** --

**Análisis estilístico:** en el inventario de 1791 se ordena que “dore la copa de dicho cáliz y limpie su pie”<sup>823</sup>. El basamento reduce su diámetro y está conformado por un listel, un grueso bocel y el elemento cilíndrico fusionado con el siguiente listel y bastante elevado. El astil comienza con un ancho listel seguido de la alternancia de escocia y bocel hasta llegar al nudo fruto de la unión del elemento ovoide y el toro del antiguo nudo jarrón lo que le confiere forma de pera. Lo divide un estrecho bocel a modo de moldura. A partir de ahí el vástago sigue ascendiendo con una escocia, un bocel, un tramo recto y un estrecho bocel. La copa ha reducido el diámetro y ha elevado la altura lo que hace que gane en esbeltez aunque todavía está subdividida.

El tipo de nudo periforme dividido en dos por un bocel, el basamento elevado a causa de la fusión del elemento cilíndrico con el gran bocel entre



<sup>822</sup> En la documentación se cita el cáliz como perteneciente a la capilla del Divino Espíritu Santo que debió cambiar su advocación posteriormente a Divino Salvador.

<sup>823</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 74.

lísteles que lo componen y la copa subdividida y sin decorar, indican que se trata de un cáliz del segundo tercio del siglo XVIII.

#### 14. CÁLIZ

##### IGLESIA DE SAN FÉLIX DE CABERTA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 23,8 x 14 x 7,7 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** --

**Análisis estilístico:** en 1791 había dos cálices en esta parroquia ambos con la copa pendiente de ser dorada<sup>824</sup>. El basamento, aún con un diámetro amplio, está conformado por un bocel entre dos lísteles. El superior se fusiona con el elemento cilíndrico elevándose así la altura del basamento. A partir de ahí comienza a desarrollarse el astil con un ancho listel culminado por un bocel, una escocia y otro bocel. El nudo es fruto de la unión del elemento ovoide y el toro del antiguo nudo jarrón, lo que le confiere forma de pera. Lo divide un estrecho bocel. El vástago sigue desarrollándose con una escocia, un bocel que apunta de nuevo a una forma de pera y la sucesión de dos tramos rectos y otros tantos bocelos. Con esto llegamos a la copa de diámetro más reducido, subdividida y sin decoración.



Datan la pieza el nudo periforme, el basamento de diámetro ancho, pero que se eleva gracias a la fusión del elemento cilíndrico, el nudo periforme todavía subdividido con un bocel, la alternancia de elementos cóncavos-convexos en el astil y la copa subdividida y sin decoración.

<sup>824</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 257.

## 15. CÁLIZ

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 24, 4 x 13,5 x 8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** --

**Análisis estilístico:** el basamento reduce su diámetro y está conformado por un bocel entre dos lísteles y, sobre el superior se fusiona el elemento cilíndrico elevando considerablemente la altura del pie. El astil parte de un ancho listel culminado por un bocel a partir del cual se repite la alternancia escocia-bocel hasta llegar al nudo, que se ha formado con la unión del elemento ovoide y el toro del antiguo nudo jarrón para adoptar forma de pera. Lo divide un estrecho bocel a modo de moldura. A partir de ahí una escocia da paso a otro bocel, un tramo recto y un último estrecho bocel con el que remata el astil para llegar a la copa que ha reducido el diámetro ganando en esbeltez a pesar de que todavía está subdividida.

La pieza repite las características de los cálices del segundo tercio del siglo XVIII: nudo periforme dividido por un estrecho bocel, basamento de diámetro ligeramente más reducido y elevado gracias a la fusión del elemento cilíndrico y alternancia de elementos cóncavos-convexos en el astil, con una copa aún subdividida, pero más esbelta.



## 16. CÁLIZ

### CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL ESPINO. IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido. **Donante:** Francisco Bretal Mariño.

**Cronología:** 1788.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 21,2 x 13 x 7,8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** presenta una inscripción en el listel de base del pie que dice HIZOLO DON FRANCISCO BRETAL MARIÑO FUNDADOR PARA SU CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE ARANZAZU DE OLEIROS. AÑO DE 1788” \*.



**Análisis estilístico:** el basamento reduce su diámetro y gana en altura al estar conformado por un listel, un grueso bocel y el elemento cilíndrico fusionado con el pie. El astil parte de un listel, un bocel, una escocia y el nudo periforme más estrecho en la parte inferior lo que le confiere esbeltez y aún permanece el bocel que lo divide en dos partes. Sigue el astil con la alternancia escocia-bocel hasta llegar a la copa. Su diámetro se ha reducido, ha ganado en altura y además ya no está subdividida, lo que le confiere una mayor esbeltez.

La pieza está datada por la inscripción del listel de pie. Sigue el modelo establecido en el segundo tercio del siglo XVIII con el elemento cilíndrico fusionado ya en el basamento y el nudo periforme, pero ahora mucho más esbelto a causa del mayor estrechamiento en el elemento ovoide inferior. También ha evolucionado la copa que ahora es más esbelta, sin decoración, sin subdividir y más estrecha de diámetro lo que se responde estilísticamente a la datación de la pieza.



## 17. CÁLIZ

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE XAVIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** tercer cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 25 x 14,7 x 7,8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** -

**Análisis estilístico:** el basamento reduce su diámetro y se conforma con un listel, un grueso bocel y otro listel que se funde, inmediatamente, con el elemento cilíndrico que se eleva muy verticalmente hasta llegar al astil. Un juego de bocelos y tramos rectos llevan al nudo periforme cuya parte inferior se estrecha más para ganar en esbeltez aunque permanece la subdivisión por medio de un finísimo bocel. Continúa el astil con un tramo recto que va menguando en diámetro hasta llegar a otro bocel que da paso a la copa. Ésta presenta un diámetro más reducido, ha perdido la subdivisión aunque se mantiene una doble línea paralela marcada a punzón y ha ganado, por tanto, en esbeltez.

Datan la pieza el nudo periforme que ha perdido peso y se muestra mucho más esbelto, el basamento elevado y fusionado con el elemento cilíndrico, el astil conformado con soluciones cóncavas-convexas de bocelos y escocias, que se alternan con gran suavidad de contorno y la copa mucho más estilizada.



## 18. CÁLIZ

### CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL ESPINO. IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1790.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 23,6 x 13,7 x 8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** lleva una inscripción en el listel de la base del pie que dice “ES DE LA CAPILLA DE STA. MARINA A ESPENSAS D W ED V Tº. 1790”.



**Análisis estilístico:** el basamento de reducido diámetro y considerable altura, se conforma con un listel y un grueso bocel fusionado con el antiguo elemento cilíndrico que se eleva considerablemente hasta llegar al inicio del astil. Allí se alternan dos listeles con otros tantos bocelos que se elevan hasta llegar al nudo periforme, dividido por la mitad con un estrecho bocel, y con la parte inferior que se estrecha y estiliza. A partir de ahí el vástago sigue elevándose con otro bocel bastante desarrollado, un tramo recto y un último bocel con el que se llega a la copa; ésta resulta muy estilizada por su altura y el hecho de que ya no esté subdividida.

El cáliz presenta un basamento muy elevado ya que el bocel se ha fundido directamente con el elemento cilíndrico, el nudo en forma de pera todavía aparece subdividido con un bocel aunque ha perdido peso y se muestra más esbelto. El astil se conforma con la alternancia de bocelos y tramos rectos de formas cóncavas y convexas y la copa ha ganado en esbeltez por tener un diámetro menor y el hecho de que no esté subdividida.

## 19. CÁLIZ

### CAPILLA DE SAN ISIDRO DE OZÓN. IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último cuarto del siglo XVIII.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 24 x 13 x 7,2 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** --

**Análisis estilístico:** el basamento de amplio diámetro se conforma con un listel, un grueso bocel y otro listel que se funde con el elemento cilíndrico. El astil parte de un bocel, una amplia escocia y otro bocel que da paso al nudo. En este caso es un nudo en forma de pera sin subdividir y de superficie lisa, no muy estrecho en la parte inferior. Sobre él otra escocia da paso a un bocel de formas muy suaves que lleva a la copa lisa y sin decoración.



El nudo periforme sin la subdivisión en la mitad, de superficie lisa y ligeramente pesada aunque se estrecha en la parte inferior, es el conocido como *nudo Pecul*, pues fue este platero el que lo puso de moda.

## 20. CÁLIZ

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA O

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

Medidas: 24 x 13 x 7,5 cm

Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el basamento, de amplio diámetro, parte de un listel sobre el que se dispone un amplio bocel que se fusiona inmediatamente con el elemento cilíndrico. Éste aparece dividido en cuatro cuartos decorados con gallones poco profundos y amplios. El astil parte de una escocia amplia, un bocel y otra pequeña escocia que dan paso al nudo periforme dividido en dos partes: la superior lisa y la inferior gallonada. Para llegar a la copa se repite la alternancia bocel-escocia. La copa aparece muy decorada, dividida en dos partes por medio de un listel plano decorado en la parte superior con pequeños semicírculos y en la parte inferior con gallones estrechos que suben y bajan, flores de cuatro pétalos punteadas sobre éstos y, alternándose con todo ello, una especie de pequeña asita que se repite tres veces.

Se trata de una versión ornamentada del cáliz de *nudo Pecul*, aquí dividido en dos partes y decorado con estrías igual que el basamento.



## 21. CÁLIZ

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1825.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 24 x 13,5 x 8 cm.



Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: --

**Análisis estilístico:** el basamento se conforma con un listel, un bocel e, inmediatamente, se fusiona con el elemento cilíndrico muy elevado. Desde ahí parte el astil con una escocia, un bocel y el nudo jarrón coronado por un amplio bocel entre dos más pequeños. El astil sigue con un largo tramo recto y otro bocel hasta llegar una base de la copa decorada y estrecha sobre la que se eleva la copa en sí, sin decoración y esbelta.

Se trata de un modelo arcaizante en el que se repite el tipo de nudo jarrón de la segunda mitad del siglo XVII y de la primera del siglo XVIII, aunque un poco más estrecho y estilizado. El basamento, estrecho de diámetro, presenta gran esbeltez a causa de la elevación del elemento cilíndrico fundido con el bocel.

## 22. CÁLIZ

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1825.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 21 x 12,5 x 7,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** --

**Análisis estilístico:** el basamento se conforma con un listel, doble bocel e, inmediatamente, se fusiona con el elemento cilíndrico bastante elevado. Desde ahí parte el astil con una alternancia de zonas cóncavas y convexas (escocia-bocel) hasta llegar al nudo jarrón coronado por un amplio bocel rematado por una sucesión de bocel y escocias muy estrechos. El astil sigue con un largo tramo recto hasta llegar a la base de la copa que aparece



subdividida en dos partes prácticamente iguales, sin decoración y con el borde sobredorado.

Es un modelo arcaizante en el que se repite el tipo de nudo jarrón de la segunda mitad del siglo XVII y de la primera del siglo XVIII, aunque con algunas variantes. Se presenta más estrecho y estilizado y el remate, entonces un único bocel, cambia aquí a un bocel muy estrecho que se remata con una sucesión de escocias y estrechísimos bocelos. El basamento es neoclásico, estrecho de diámetro, elevado y más esbelto, a causa de la elevación del elemento cilíndrico completamente fusionado.

## 23. CÁLIZ

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MORQUINTIÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1834. La pieza base fue realizada en 1703.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 24,3 x 12,3 x 7,3 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

Fue retocado en 1834.

Inscripciones y punzones de orfebre: en el listel de base del pie lleva una inscripción que dice “SOI D LA IGL<sup>A</sup> DE ST<sup>A</sup> M D MORQUINTIAN SIENDO RETOR EL D<sup>O</sup>R D<sup>N</sup> ANDRES VARELA I LUNA. AÑO 1703 I SE REDIFICO SIENDO RETOR<sup>O</sup> DON NICOLAS MELLA AÑO 1834”.



**Análisis estilístico:** el pie parte de un listel, un bocel sinuoso y una moldura en talud que se une al elemento troncocónico. El astil parte de un listel liso, un bocel, un cuello y otro bocel que dan paso al nudo. Éste debió partir del nudo fernandino, pero se estrecha de tal manera en la parte inferior, y el bocel de la parte superior se amplía tanto que casi no queda nada de aquél. A

partir de ahí un amplio cuello y la alternancia de bocel-cuello y un listel, llevan hasta la copa campaniforme y completamente lisa.

Son características de esta pieza el basamento en el que se pierde la sinuosidad de formas con la aparición de una moldura en talud, el astil conformado por una sucesión de cuellos y boceles y el nudo que parte del “fernandino” y comienza a adelgazarse en la parte inferior. Tal como indica la inscripción del listel de la base, la pieza pudo ser realizada en 1703 para ser modificada en 1834 en su astil y copa, respetando únicamente el basamento.

## 24. CÁLIZ

### IGLESIA DE SANTA LEOCADIA DE FRIXE

**Autor:** Reboredo.

**Cronología:** 1839.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 22,3 x 12,8 x 7,2 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:**

lleva una inscripción en el listel de base del pie que dice SE RETIFICO EN

REBO  
REDO

1839 SIENDO CURA D. NICOLAS MELLA. También

lleva un cáliz inscrito en un cuadrado y el sello de Reboredo fustre.

**Análisis estilístico:** el pie parte de un listel, un bocel un tanto plano y una moldura de perfil recto que se fusiona con el elemento cilíndrico que va adoptando ya forma troncocónica y, además, se decora con un bocel en la parte superior. El astil comienza con un bocel trenzado, un amplio cuello y el nudo. Éste sigue el modelo del nudo fernandino aunque se estrecha en la parte inferior apuntando a una forma troncocónica mientras, en la parte superior, se dispone un amplio listel decorado en sus extremos con un



punteado muy menudo. A partir de ahí un bocel entre dos cuellos, mayor el inferior que el superior, lleva hasta la copa campaniforme y lisa.

El nudo es el típico de Reboredo que realiza para el cáliz de San Cristóbal de *Abanqueiro*<sup>825</sup>: de inspiración fernandina adquiere una silueta recta en la parte inferior y se estrecha excesivamente (recordando a los cálices cordobeses difundidos en Galicia) y subrayado en la parte superior con una amplia moldura plana.

## 25. CÁLIZ

### IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** Reboredo.

**Cronología:** primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 25 x 12,1 x 7,8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** lleva el punzón del platero consistente en dos grupos de cuatro letras superpuestos que contienen su apellido.



REBO REDO
--------------

y un pequeño cáliz inscrito en un cuadrado.

**Análisis estilístico:** el pie gana en altura, parte de un listel, un bocel sinuoso y una moldura de borde de talud que se une al elevado elemento troncocónico. El astil parte de un bocel trenzado, un listel liso, un cuello y otro bocel que dan paso al nudo. Éste parte del nudo fernandino con la variante de que la parte inferior se estrecha dibujando una forma troncocónica mientras, en la parte superior, se dispone un grueso listel que repite la forma de trenzado del inicio del astil. A partir de ahí un bocel entre

---

<sup>825</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “Juegos de plateros compostelanos...”, p. 364.



dos cuellos, más largo el primero que el último, llevan a la copa bastante grande, campaniforme y completamente lisa.

Se trata del segundo tipo de cáliz del platero Reboredo con el pie muy similar al de los cálices de Pecul, aunque más elevado y con el elemento troncocónico menos sinuoso. El nudo, que parte del “fernandino”, es el típico de Reboredo que realiza para el cáliz de *San Cristóbal de Abanqueiro*, su segundo modelo<sup>826</sup>: adquiere una silueta recta en la parte inferior y se estrecha excesivamente (recordando a los cálices cordobeses difundidos en Galicia) y subrayado en la parte superior con una amplia moldura plana.

## 26. CÁLIZ

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURIÑÁN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 25,2 x 13,6 x 7,7 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie se conforma con un sinuoso bocel entre dos lísteles de los que, el superior, continúa suavemente para unirse a un elemento troncocónico que cae en talud. El astil comienza con un bocel, un cuello pronunciado y otro bocel sobre el que se dispone el nudo fernandino que se estrecha en la parte inferior y presenta la peculiaridad de tener una orla perlada en su inicio y en la base del listel de la parte superior. Un cuello y un estrechísimo listel entre



---

<sup>826</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “Juegos de plateros compostelanos...”, p. 364.

dos bocelos llevan hasta la copa campaniforme, estilizada y carente por completo de decoración.

## 27. CÁLIZ

### IGLESIA DE SAN CIPRIANO DE VILLASTOSE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** s.m

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** lleva en el listel del pie una inscripción que dice “PARROQUIAL DE VILLASTOSE”.

**Análisis estilístico:** el basamento se conforma

con un listel, un bocel y una moldura en talud que se funde con el elemento troncocónico ascendente. El astil comienza con un bocel, un cuello pronunciado y otro bocel sobre el que se dispone el nudo fernandino. Éste se estrecha en la parte inferior hasta llegar al listel muy estrecho y repunteado que, a su vez, da paso a un bocel liso. Después un cuello y un bocel grueso entre otros dos muy estrechos nos lleva hasta la campana, muy estilizada, alta y sin decoración.

El nudo es una variante del nudo fernandino, pero que se estrecha en la parte inferior y se remata con un listel primero y un bocel después en la parte superior. Recuerda a los cálices cordobeses difundidos por Galicia durante el siglo XIX.



## 28. CÁLIZ

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo cuarto del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 25,2 x 14,5 x 8,2 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie se desarrolla a partir de dos lísteles con otras tantas molduras, un bocel y de nuevo una moldura recta que da paso a un plástico elemento troncocónico elevado y sinuoso. El astil comienza con un bocel, un cuello y otro bocel compuesto por un motivo decorativo perlado. Otro cuello y un nuevo bocel dan paso al nudo que toma el modelo del nudo fernandino, pero adelgazándolo excesivamente en la parte inferior y decorándolo con dos pares de líneas repujadas. En la parte superior un listel y un bocel rematan el nudo. El vástago sigue ascendiendo con un cuello, un bocel y un listel. La copa resulta demasiado pesada y voluminosa, es lisa y campaniforme.

## 29. CÁLIZ

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Donante:** Don Andrés de Ynsua y Pazos, arcediano de Carballeda.

**Cronología:** 1850.

**Estilo:** neoclásico.

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 22,5 x 14 x 8,6 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** se puede leer en el listel de la base la siguiente inscripción “LO DIO A LA YGLESIA PARROQUIAL DE MUGÍA POR EL DR. D<sup>N</sup> ANDRES DE YNSUA Y PAZOS, ARCEDYANO DE CARBALLEDA, AÑO DE 1850”.

**Análisis estilístico:** el pie parte de un listel que continúa en un plástico bocel y una moldura en talud fusionada con el elemento



truncocónico. El astil comienza con un bocel entre dos cuellos, con forma de pera invertida en la parte inferior y rematado con una moldura plana en la parte superior. Es un nudo inspirado en el fernandino con la moldura lisa en la parte superior, pero manteniendo en la parte inferior una silueta periforme, muy en la línea de uno de los modelos de cáliz que realizaba el platero Reboredo. Finalmente, otro bocel entre dos cuellos, el segundo más largo que el primero, conducen hasta la copa, campaniforme y lisa.

### 30. CÁLIZ

#### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1860.

**Estilo:** neoclásico.

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 23,9 x 12,3 x 7,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado, aunque con problemas de ensamblado.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge una partida de 1852 en la que se compra plata, procedente de otro cáliz, a la parroquia de Touriñán para realizar, a su vez, un nuevo cáliz. Por éste se paga en 1860<sup>827</sup>, junto a su patena, un total de seiscientos reales.

Parte de un pie que se conforma con un listel, un bocel sinuoso y una moldura de borde de talud que se fusiona suavemente con el elevado elemento troncocónico. El astil comienza con un bocel que, en la parte superior, lleva una línea punteada, un cuello y un bocel del que parte el nudo. Éste es una variante del nudo fernandino en la que se ha estrechado la parte inferior y se remata con un ancho listel, en este caso decorado con una triple línea de ondas grabadas, la parte superior. Un bocel entre dos cuellos lleva a la copa campaniforme, pesada y lisa.

### 31. CÁLIZ

#### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** metal sobredorado.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 25 x 15,3 x 5,6 cm.

**Conservación y restauración:** suciedad y oxidación en la mayor parte de su superficie y problemas de ensamblado de la copa.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie es bastante achaparrado y bajo, conformándose con una sucesión de tres molduras recta la primera y en medio talud las



<sup>827</sup> Ambas partidas recogidas en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 490

siguientes, que terminan fusionándose con el elemento troncocónico. El astil comienza en un bocel, un listel y un cuello y otro bocel estrecho que sirven de base al nudo de inspiración fernandina, pero se ha estrechado de tal modo en la parte central, que ha dado lugar a dos bocelos, muy desarrollado el superior y poco sobresaliente el inferior. El vástago sigue ascendiendo con un cuello largo y un bocel que llevan hasta la copa campaniforme.

### 32. CÁLIZ

#### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Materiales:** metal sobredorado.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 23 x 13 x 8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian

**Análisis estilístico:** el basamento está conformado por un listel y un amplísimo bocel fusionado con el elemento troncocónico, ambos completamente decorados con motivos de “c” y hojas. El astil parte de un listel liso, un bocel y un cuello que llevan hasta el nudo que parte del “fernandino”, pero con el estrechamiento de la parte inferior que dibuja una silueta troncocónica. La parte superior es un bocel cuya superficie está completamente decorada y lleva, en la parte inferior, una línea perlada. El astil sigue con un cuello y un doble bocel, el superior decorado, sobre el que se dispone la copa; está dividida en dos partes, la inferior a modo de cesta contenedora decorada con hojas de acanto y un perlado en el borde superior y el resto de la copa es lisa y de mayor diámetro que la inferior.



Está cubierto casi por completo de decoración, tal como será habitual a finales del siglo XIX además de la alternancia de color mezclándose la plata y el dorado de la mitad superior de la copa.

### 33. CÁLIZ

#### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** metal sobredorado.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 23,5 x 12 x 6,8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el basamento está conformado por un listel y un amplísimo bocel profusamente decorado y fusionado con el elemento troncocónico. El astil parte de un listel, un cuello y un bocel que llevan hasta el nudo que retoma la forma de pera aunque esta vez su superficie está completamente recubierta con decoración de motivos vegetales. Un cuello lleva a la copa subdividida siendo la inferior en forma de cesta contenedora recubierta con motivos de “c” afrontadas que contienen hojas vegetales. La parte superior es lisa, pero totalmente sobredorada.

El cáliz vuelve a la utilización del nudo periforme aunque ahora está recubierto por completo de decoración vegetal, la parte superior del pie es un todo continuo decorado con hojarasca que remata con el elemento troncocónico liso. Se juega con contrastes de color plata-dorado y se abusa de la decoración superpuesta en la parte inferior de la copa e integrada en el pie.

### 34. CÁLIZ

#### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primer cuarto del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

##### **Ficha técnica**

**Materiales:** metal sobredorado.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 21 x 11,8 x 6,8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el basamento es un todo continuo con un listel en la base y profusamente decorado con motivos vegetales y geométricos alternos que se prolongan al astil, se dispone un bocel y se llega, tras un pequeño tramo recto, al nudo de forma esférica, achatado en los polos y decorado con cuatro flores envueltos en una triple forma semicircular. Un tramo recto nos lleva a la copa cuya parte inferior aparece festoneada y la parte superior es lisa, de diámetro muy ancho y sobredorada.



Se trata de un cáliz de formas muy sencillas, habitual en el siglo XX, cuyo basamento y astil son un todo continuo, nudo esférico achatado en los polos y copa ancha con motivos festoneados en la parte inferior.

### 35. CÁLIZ

#### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE CARANTOÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico.

##### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata.



Técnica: moldeado y repujado.

Medidas: s.m

Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el basamento parte de una moldura curva decorada con un motivo de cordón grueso, una moldura y un bocel lisos y el elemento troncocónico profusamente decorado con racimos de uvas, situados en cada uno de los seis campos en los que se divide. El astil parte de un doble bocel muy fino, un cuello, un bocel y un tramo recto estriado. El nudo de forma esférica, achatado en los polos y decorado con motivos de hojas vegetales. A partir de ahí, otro tramo recto estriado, idéntico al anterior, da paso a un bocel, un tramo recto liso y la copa cuya parte inferior aparece festoneada con motivos de triples espigas de trigo y la parte superior es lisa, de diámetro muy ancho y sobredorada.



Se trata de un cáliz de formas muy sencillas habitual en el siglo XX, con basamento y astil profusamente decorados, nudo esférico achatado en los polos y copa ancha con motivos festoneados en la parte inferior. Se combinan como motivos decorativos racimos de uvas y espigas de trigo en clara alusión a la Eucaristía.

### 36. CÁLIZ

#### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

Autor: Bacariza.

Cronología: 1931.

Estilo: ecléctico.

Ficha técnica

Materiales: plata.

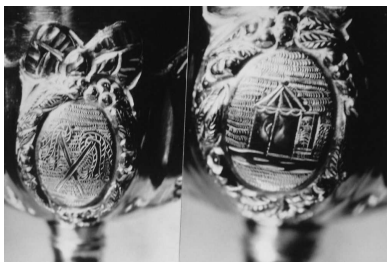
Técnica: moldeado y repujado.

Medidas: 27,3 x 15,7 x 8,4 cm.

Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian

**Análisis estilístico:** el basamento parte de una moldura curva decorada con un motivo de cordón grueso, una moldura y un bocel lisos y el elemento troncocónico profusamente decorado con racimos de uvas, situados en cada uno de los seis campos en los que se divide. El astil



estriado. El nudo de forma esférica, achatado en los polos y decorado con motivos de hojas vegetales. A partir de ahí, otro tramo recto estriado, idéntico al anterior, da paso a un bocel, un tramo recto liso y la copa cuya parte inferior aparece festoneada con motivos de triples espigas de trigo y la parte superior es lisa, de diámetro muy ancho y sobredorada.

Se trata de un cáliz de formas neorrocó habitual en el segundo tercio del siglo XX, con basamento y astil profusamente decorados, nudo esférico achatado en los polos y copa ancha con motivos festoneados en la parte inferior. Se combinan racimos de uvas y espigas de trigo en alusión a la Eucaristía, como motivos decorativos.

### 37. CÁLIZ

#### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1961.

**Estilo:** ecléctico.

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** metal sobredorado.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** s.m.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.



**Análisis estilístico:** el basamento es de contorno polimixtilíneo y está conformado por una primera moldura en medio talud decorada con motivos geométricos y otra moldura ascendente que se funde con el astil y está profusamente decorada con mandorlas que representan, en color plata, las imágenes de la Virgen, el Divino Salvador y el Sagrado Corazón de Jesús, separadas entre sí por motivos vegetales y florales. El nudo es un doble bocel decorado con elementos geométricos, más pequeño el inferior que el superior, separados por un tramo recto y liso igual al que nos lleva posteriormente a la copa. Ésta aparece subdividida en dos partes: la inferior retoma la decoración del basamento representando a San Antonio, San José y una santa mártir en mandorlas de interior plateado y la superior es lisa.

Se trata de una pieza neogótica que alterna el contraste de color dorado y plata, con basamento polimixtilíneo, doble nudo semicircular y copa de diámetro amplio. Se combinan decoraciones vegetales, geométricas y grabados de santos relacionados con la parroquia y de moda en este momento como es el caso del Sagrado Corazón de Jesús.

## COPONES

El copón es un vaso sagrado en forma de copa cuyo fin es albergar las formas eucarísticas sobrantes después de la administración del Sacramento. Debe ser del mismo material que el cáliz, estar bendecido y cubierto con un paño blanco que, originariamente, debía ser de seda. En algunos casos se seguía el modelo de los hostiarios incrementando el tamaño y añadiéndole un pie. Luego fueron tomando “forma de cáliz con copa de mayor diámetro, de tipo semiesférico y con tapador; la altura era a veces menor que la de los cálices, dependiendo de la puerta del sagrario donde se hubieran de guardar, para que no chocara al sacarlo y meterlo, o bien por si fuera necesario inclinarlo demasiado con peligro de que cayera la tapa”<sup>828</sup>.

Siguen la misma evolución estilística que los cálices, pues lo único que varía es la forma de la copa. Hemos estudiado 9 piezas, tres de ellas del Santuario de A Barca. Los copones del Santuario de A Barca (1724 y primer tercio del siglo XVIII) presentan las mismas características: pie ancho con bocel entre dos molduras, elemento cilíndrico que se empieza a fusionar con el mismo y nudo jarrón coronado por un toro. La diferencia radica en la decoración completamente ausente en la pieza de 1724 y muy presente en cada una de sus partes en la pieza del primer tercio del siglo. El siguiente paso sería la aparición del nudo periforme fruto de la fusión de los dos elementos del nudo jarrón: el ovoide y el toro. Este nudo lo pone de moda el Cabildo de la Catedral de Santiago y en Nemancos se repite en el copón de Camariñas del segundo tercio del siglo XVIII en el que se varía la tapa que es posterior, manteniéndose el basamento y astil. El copón de Leis, de la misma época, evidencia el hecho de que el proceso de fusión del nudo sigue avanzando hasta alcanzar una forma de pera un tanto pesada pero ya nítida. El copón de Carnés realizado por Simón Torreiro en 1776 mantiene ese tipo de nudo (vigente hasta la década de los 80) y se observa que el elemento cilíndrico aún no está fusionado por completo.

---

<sup>828</sup> CRUZ VALDOVINOS, J.M.: “Eucaristía, liturgia y platería”..., p. 267-284.

Ya en el siglo XIX, el copón de Cereixo realizado por Bacariza (último tercio del siglo XIX) copia y repite este nudo, ahora muy estilizado y ligero y además decorado con motivos florales aunque ya sin volumen y bastante planos. En el pie y la tapa aparecen las tan utilizadas palmetas.

Una de las soluciones del eclecticismo es recuperar aquel nudo periforme ya muy estilizado y decorar profusamente las piezas, lo que no sucede en el copón de Carnés (1929) que es completamente liso y procedente del taller de Meneses en Madrid. Por último, la pieza de A Barca (segundo tercio del siglo XX) supone un uso y abuso de la ornamentación que lo ocupa casi por completo incluso en el nudo que aquí es un gran bocel al que se llega desde el basamento por medio de una sucesión de abundantes bocelos y escocias. En cambio, el copón de Camelle, de la misma fecha que el anterior, resulta más sencillo pues basamento y astil se fusionan para confluir en un nudo achatado recorrido por un listel liso.

<b>COPONES</b>		
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA - ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Iglesia de Santa María de Muxía	Circa 1724. Barroco.	Desconocido
San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738. Barroco.	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1757. Barroco. Copa: 1988. Ecléctico.	Desconocido. La copa es de Platerías Lado (Santiago)
San Cristóbal de Carnés	1776. Barroco.	Simón Torreiro
Santiago de Cereixo	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Bacariza
San Cristóbal de Carnés	1929. Ecléctico.	Plata Meneses

Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Iglesia de Santa María de Muxía	Primera mitad del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Iglesia de Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido
Divino Salvador de Camelle	1969. Ecléctico.	Desconocido

## 1. COPÓN

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1724.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 26 x 12,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque presenta suciedad superficial.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** lleva

una inscripción en el listel lateral del basamento que dice “ESTE COPÓN ES D NUESTRA S<sup>a</sup> DE LA BARCA Y SOSE ANO DE 17<sup>o</sup>24 ←←PESA← B ←← 21 ONZAS \*”.

**Análisis estilístico:** el basamento parte de un listel, un doble bocel elevado y un estrecho bocel sobre el que se apoya el elemento cilíndrico fusionándose con él. El astil se conforma con un cuello entre dos bocales y el nudo es de tipo jarrón con la parte inferior bastante estrecha y el bocel que lo corona muy desarrollado. El astil sigue elevándose con un cuello y un bocel para



llegar a la copa que es lisa y de diámetro ancho. La tapa, completamente lisa, repite la configuración del basamento: listel, bocel grueso y cúpula voluminosa que se remata con una cruz. Pero, sobre todo, destaca la supresión de todo tipo de decoración.

## 2. COPÓN

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738.

**Estilo:** barroco.

#### Ficha técnica

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 15,5 x 8,7 x 8 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** en el inventario de 1738 consta la existencia de “un copón de plata pequeño y nuevo”<sup>829</sup>. El pie reduce su diámetro alternando formas cóncavas y convexas. Se conforma con una moldura en medio talud, un doble bocel más ancho el superior que el inferior, una moldura recta y el elemento cilíndrico fusionado con él casi por completo. El astil comienza con un estrecho bocel y una sucesión de cuello-bocel que termina en el nudo periforme bastante estrecho en la parte inferior y de formas suaves. Sobre el nudo continúa el astil con un cuello, un bocel grueso y otro cuello. La copa es lisa, de diámetro discreto y la tapa parte de una moldura lisa y remata en una cúpula lisa bastante elevada culminada por una cruz, repitiendo las formas sinuosas del pie.



<sup>829</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 347.

### 3. COPÓN

#### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1757. La copa y la tapa son posteriores y debieron ser realizadas por Platerías Lado (Santiago) en 1988.

**Estilo:** barroco.

#### Ficha técnica

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 29 x 13,6 x 11,2 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

La copa y la tapa son posteriores.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** en la visita pastoral de 1757 se anuncia la venta de la plata de una cruz antigua para realizar este copón<sup>830</sup> de lo que se deduce que debió ser realizado en fechas cercanas. A toda vista, la copa es posterior y pudo ser la que se encargó a Platerías Lado (Santiago) en 1988 por la que habría cobrado cuarenta y siete mil pesetas<sup>831</sup>. El basamento parte de una moldura recta, un amplio bocel, otra moldura recta y el elemento cilíndrico que se fusiona a ésta elevando ligeramente el basamento. El astil repite la alternancia bocel-cuello hasta llegar al nudo periforme bastante más estrecho en la parte inferior que en la superior que utiliza un estrecho bocel para hacer la división entre ambas. Otro bocel entre dos cuellos lleva hasta la copa de exagerado tamaño, amplísimo diámetro y completamente liso hasta llegar a la parte superior que se remata con un estrecho toro y un listel. La tapa es muy plana y se configura con un bocel estrecho, una moldura en un suave talud y una moldura recta que se eleva progresivamente en el centro. Se remata con una cruz griega.



<sup>830</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M.: *Aportación documental...*, p. 44.

<sup>831</sup> IBIDEM, p. 54.



#### 4. COPÓN

##### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** Simón Torreiro.

**Cronología:** 1776.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** s.m.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** la pieza fue realizada en

1776 por el platero compostelano Simón Torreiro por un importe total de trescientos dos reales y dieciocho maravedíes de vellón<sup>832</sup>. Presenta un basamento de diámetro reducido, conformado por la sucesión de un listel, un bocel y una moldura recta que se fusiona con el elemento cilíndrico. Busca una continuidad en formas cóncavas-convexas realizando muy suavemente la fusión con el elemento cilíndrico. El astil repite la disposición de bocelos entre dos cuellos y el nudo periforme, puesto de moda por el Cabildo de la Catedral de Santiago, y aún vigente en estos tiempos, se muestra un tanto pesado y mantiene aún la división en el medio manteniendo forma de pera. La copa dibuja una forma semiesférica y la tapa parte de un plato, una moldura recta que asciende hasta la cúpula lisa, que se culmina con una cruz latina.



#### 5. COPÓN

##### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** Bacariza.

**Cronología:** último tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

---

<sup>832</sup> IBIDEM, p. 160.

## Ficha técnica

Materiales: plata 916.

Técnica: moldeado y repujado.

Medidas: 20 x 11,6 x 13,1 cm.



Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: lleva el apellido completo en letras mayúsculas y el número 916 que indica la calidad de la plata.

**Análisis estilístico:** el pie parte de una moldura recta, se eleva en un amplio bocel profusamente decorado y remata en otra moldura recta fundida con el elemento troncocónico. El astil parte de un bocel muy estrecho y un cuello lleva directamente al nudo periforme estrechado excesivamente en la parte

inferior y muy ancho en la superior lo que le confiere una gran esbeltez. Está completamente cubierto de decoración de hojas de acanto que se alternan con pequeñas flores. El astil sigue con una moldura recta, un cuello y un bocel que llevan hasta la copa de diámetro muy amplio y decorada con los mismos motivos del nudo: cuatro hojas de acanto y cuatro flores entre hojas. La copa remata con un plato y una moldura recta y la tapa comienza con otro plato similar, una moldura de medio talud y un bocel con la misma decoración que el pie. Se culmina con una moldura que asciende hasta el vértice y se remata con una cruz.

La pieza retoma el nudo periforme, el pie con formas sinuosas y la copa con amplio diámetro todo ello con un gusto por la decoración que lo llena todo, utilizando elementos característicos de la época como las palmetas y los motivos florales estilizados.



## 6. COPÓN

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE CARNÉS

**Autor:** Plata Meneses. Madrid.

**Cronología:** 1929.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata meneses.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** s.m.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge la partida de compra del copón que costó 55

pesetas en 1929<sup>833</sup>. El pie parte de una moldura recta que continúa en un bocel elevado y liso. Sobre él otra estrecha moldura recta se funde con el elemento troncocónico. El astil se conforma con un bocel, un cuello y otro bocel que da paso al nudo. En este caso se trata de un nudo periforme liso invertido con la parte más gruesa en la parte inferior y la más estrecha en la superior. El paso del nudo a la copa se produce con un cuello y un listel. La copa es lisa, de amplio diámetro y casi cilíndrico. La tapa parte de una moldura recta seguida por una en talud y un bocel que, en la parte central, se prolonga en un elemento troncocónico que remata con una cruz latina.

Se trata de una pieza carente de ornamentación en la que las soluciones cóncavo-convexas se suavizan y repiten, tanto en el pie como en la tapa de la copa. Se retoma la utilización del nudo periforme liso y aligerado de peso.



---

<sup>833</sup> IBIDEM, p. 168.

## 7. COPÓN

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primera mitad del siglo XX.

**Estilo:** neorrenacimiento.

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 20,5 x 14,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado aunque la copa tiene problemas de sujeción con el astil.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie parte de una moldura curva muy plana todavía decorada con motivos de “ces” unidas por el cuerpo y afrontadas con otras, un bocel de poco desarrollo y otra moldura sobre la que se dispone el elemento cilíndrico con el que comienza a fusionarse. Un plato y una sucesión de pequeños bocelos dan paso al nudo jarrón culminado con un bocel muy plano y curvado hacia abajo. Con otro cuello se llega a la copa. Ésta presenta un diámetro reducido, es muy profunda y alta; está profusamente decorada con motivos de “ces” unidos por el tramo recto y afrontados albergando, entre cada par, motivos de rombos. Se culmina la parte superior de la copa con un bocel y un listel liso. La tapa parte de una moldura recta que sobresale más allá del diámetro de la copa y una tapa en forma de cúpula que repite la decoración de la copa, aunque esta vez las “ces” se disponen unidas en horizontal. Se está copiando una pieza con características del siglo XVIII en pleno siglo XX mezclando decoración a modo de pastiche.



## 8. COPÓN

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 22,5 x 12,5 x 11,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.



**Análisis estilístico:** el basamento parte de una moldura en medio talud completamente ornamentada, un listel liso y un bocel muy abultado también profusamente decorado. Sobre el bocel comienza una sucesión de listeles y bocelos estrechos hasta llegar a un cuello, un listel decorado y otro cuello. A continuación, una moldura curva que culmina en un plato recto y liso, un cuello y el nudo que es de forma esférica, achatado en los polos y decorado por completo con motivos vegetales, formas de concha y perlados. Un listel recto comunica con una forma esférica que da paso a la copa. La parte inferior, hasta más allá de la mitad, está cubierta de decoración que parte de una forma de concha y repite la decoración del pie con querubines, motivos de “ces” afrontadas que encierran conchas, etc.

Se trata de una pieza profusamente decorada en la casi totalidad de su superficie, que muestra un nudo esférico y una sucesión de molduras y bocelos a lo largo del astil con un perfil poli mixtilíneo en el pie.

## 9. COPÓN

### IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR DE CAMELLE

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1969.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** metal.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** s.m.

**Conservación y restauración:** en buen estado

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** la documentación recoge la compra de un copón y una mesa de altar por el importe de 6.300 pts<sup>834</sup>. El pie es muy sencillo partiendo de una moldura recta, un bocel de perfil bajo y otra moldura recta que se une al elemento troncocónico liso. Sin que haya división alguna, el astil parte de una moldura en talud, un tramo recto, un nudo que recuerda al esférico achatado pero esta vez el perfil es un listel simple. Otro tramo recto lleva a la copa de diámetro estrecho cuya copa repite la distribución del basamento, pero culminado con una cruz griega.

Se trata de una pieza ecléctica completamente ornamentada con motivos vegetales y geométricos, cruces, líneas onduladas, etc. con la profusión de molduras rectas combinadas.



---

<sup>834</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental...*, p. 75.

# OSTENSORIOS

El ostensorio tiene como utilidad exponer a la vista de los creyentes el Santísimo Sacramento, la Forma Sagrada, para que pueda ser venerada o bien para su transporte procesional, cuyos orígenes están en el siglo XIV. El tipo de custodias que se conservan en las iglesias de Nemancos son las denominadas “de sol” en las que se representa el viril rodeado de una gloria sobre un pie<sup>835</sup>.

Estilísticamente estas piezas siguen la misma evolución que los cálices. Así, el más antiguo es el de Carantoña cuyo pie y astil datan de la primera mitad del siglo XVII (basamento achaparrado con el elemento cilíndrico perfectamente nítido y nudo jarrón coronado por un bocel), pero el sol ha sido añadido con posterioridad, en el siglo XIX tal como se deduce del tratamiento de nubes y querubines del mismo. De 1695 data el viril de Ponte do Porto que repite las características del de Carantoña aunque en el nudo desaparece el bocel que lo coronaba para convertirse en un ancho listel liso. Además, la decoración ha evolucionado y aparecen motivos de tornavueeltas, vieiras y decoración vegetal incisa. Tres piezas datan del último tercio del siglo XVIII, las de Leis, A Barca y Camariñas. Las dos primeras son muy similares con el pie muy elevado, con el elemento cilíndrico fusionado por completo, y profusamente decorado con motivos vegetales. El nudo es helicoidal y estriado y está culminado por un bocel gallonado sobre el que se disponen una bola y una cabeza de querubín respectivamente. En el caso de Camariñas, se trata de una pieza mucho más rococó con decoración sobredorada sobre plata en algunos campos del elevado pie, nudo periforme muy estilizado y cabeza de querubín que da paso al sol.

Del segundo tercio del siglo XIX son las dos últimas piezas estudiadas: el ostensorio de Nemiña y el de Cereixo. Ambos presentan un nudo troncocónico que recuerda al nudo fernandino pero que aquí se alarga y aligera en el caso de Nemiña o se adelgaza en el centro dando lugar a dos bocelos, como sucede

---

<sup>835</sup> TRENS, M.: *Las custodias españolas*, Ed. Litúrgica Española, Barcelona, 1952, p. 1 y 73.

en el ostensorio de Cereixo (1866). En ambos casos la decoración es clasicista y se muestra un gusto por los cambios de color del metal o plata.

OSTENSORIOS		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Martín de Carantoña	Primera mitad del siglo XVII (Sol. Primer tercio del siglo XIX). Barroco y neoclásico.	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	1695, del pie hasta parte inferior nudo, y primera mitad del siglo XX el resto. Barroco con remodelación ecléctica.	Desconocido. ¿Diego de Guzmán?
San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Blas Espín (Atribuido).
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Blas Espín (Atribuido).
San Cristóbal de Nemiña	Segundo tercio del siglo XIX.	Desconocido
Santiago de Cereixo	1866. Neoclásico.	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico. Neorrocó.	Desconocido

## 1. OSTENSORIO

### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE CARANTOÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** primera mitad del siglo XVII. El sol es del primer tercio del siglo XIX.

**Estilo:** barroco y neoclásico.

**Ficha técnica**





Materiales: plata sobredorada.

Técnica: modelado y repujado.

Medidas: s.m.

Conservación y restauración: en buen estado general aunque dos rayos cortos y uno largo del lado derecho del sol están desplazados.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** en la documentación se cita que este ostensorio perteneció a la parroquia de Cereixo y, cuando en 1866 se hace el nuevo ostensorio, el viejo pasa a esta parroquia. el basamento es bastante achaparrado y plano y está conformado por un listel, un bocel y otro listel sobre el que se dispone el elemento cilíndrico bastante amplio. En toda la estructura se alternan motivos decorativos de medallones horizontales y un par de abrazaderas semicirculares que se alternan. El astil comienza con un listel, un cuello y el nudo jarrón decorado en la parte inferior con medallones verticales y coronado con un bocel escasamente desarrollado. Sobre el nudo otro elemento cilíndrico, un plato, un largo tramo recto, la alternancia de bocel y cuello hasta llegar a una pera que lo une con el sol. En esa unión se sitúa una cabeza de querubín alado muy vertical. El viril circular está rodeado de un collar con cabezas de querubines del que parte una sucesión de rayos que alternan dos pequeños con uno más alargado culminado con una estrella, excepto en el vértice donde se disponen tres largos juntos.

El basamento muy achaparrado, el nudo jarrón coronado con un bocel bastante pesado y el astil configurado con una sucesión de cuellos y bocelos, se corresponden a la primera mitad del siglo XVII. No así el sol, cuya arandela que rodea al viril es muy estrecha y presenta escasa decoración.

## 2. OSTENSORIO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido. ¿Diego de Guzmán?.



**Cronología:** el pie hasta la parte inferior del nudo es de 1695. La parte superior del nudo, astil y sol son de la primera mitad del siglo XX.

**Estilo:** barroco, el pie hasta la parte inferior del nudo.

Ecléctico el resto de la pieza.

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 46 x 23 x 15 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** en el listel de inicio del pie se puede leer “ESTE CALIS ES DE LA COFRADÍA DEL ROSARIO ISOSE A COSTA DE LA COFRADÍA SIENDO RETOR EL COMIS<sup>o</sup> DE P<sup>o</sup> SALGADO. 1695”. No se aprecia punzón de orfebre.

**Análisis estilístico:** en cuanto a la autoría de esta pieza, cabe la posibilidad de que fuese realizada por Diego de Guzmán, “*platero y vecino de la feligresía de Zereijo (...)*”<sup>836</sup> a quien se le encargaron varias piezas y arreglos documentados en el intervalo de 1687 a 1729: lámpara de plata, viril de plata y varias composiciones<sup>837</sup>.

El pie es achaparrado y está configurado con un listel, un bocel decorado con una sucesión de un óvalo en resalte, dos pequeñas “ces” enfrentadas y una concha, y otro listel que se funde con el elemento troncocónico decorado con motivos concéntricos dibujados con punzón. Sobre este elemento se dispone el astil conformado por un doble plato con un cuello en medio, otro cuello y el nudo. La parte inferior es original y adopta forma de jarrón decorado con bandas longitudinales punteadas. Pero, a partir de ahí, el resto de la pieza es fruto de una intervención posterior, de la primera mitad del siglo XX. Consta de un listel grueso que va menguando su anchura hasta llegar a un triple bocel, un cuello pronunciado y la alternancia final de bocel y cuello. El sol del ostensorio presenta un viril circular muy ancho que representa una gran masa de nubes con cabezas de querubines de la que parten rayos de sol cortos alternos con largos coronados con estrellas.

---

<sup>836</sup> Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 415.

<sup>837</sup> IBIDEM, p. 415-416.

### 3. OSTENSORIO

#### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** atribuido a Blas Espín.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

#### Ficha técnica

**Materiales:** plata sobredorado.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 46,8 X 23,5 X 15 cm.

**Dios Padre del sol:** 4,3 x 3 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie es elevado y se conforma con un listel, un bocel y un elevadísimo elemento troncocónico fusionado por completo con el basamento. El bocel está decorado con motivos de “ces” afrontadas que alberga una flor y el elemento superior se decora con hojas vegetales. El astil comienza con un ancho listel entre dos bocelos muy estrechos y llega así al nudo en forma de pera invertida que se alarga y se entorcha. En la parte superior un bocel estriado y la alternancia de cuellos y bocelos lleva hasta el sol. Éste se conforma con un viril circular rodeado de una ancha banda de nubes con querubines, del que parte una serie de rayos cortos y largos de los cuales algunos se rematan con una estrella en la punta. En el eje vertical se dispone un relieve de Dios Padre sobre un trono de nubes bendiciendo con la mano derecha mientras porta en la izquierda la bola del mundo coronada por una cruz.



La pieza recuerda mucho a los ostensorios de Blas Espín en el pie elevado, la decoración y especialmente el nudo, sobre todo al de Traba (A Coruña) datado en 1804<sup>838</sup> por Lema Suárez y el de Camariñas, sin documentar también, pero que repite las mismas características que éste.

---

<sup>838</sup> LEMA SUÁREZ, X. M<sup>a</sup>.: *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*, ... tomo III, p. 329.

## 5. OSTENSORIO

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS



**Autor:** atribuido Blas Espín.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata sobredorada.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 59,5 x 24,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el basamento es muy elevado y está completamente decorado con motivos clasicistas de hojas separadas por líneas en resalte. Parte de una moldura recta y se eleva en una forma abocelada hasta llegar a un cuello del que parte el astil. El nudo es muy alargado y estrecho, conserva la forma de pera invertida entorchada. Remata en la parte superior con un bocel gallonado, una cabeza de querubín a modo de atlante y otro bocel que da paso ya al viril. El círculo que lo rodea es muy ancho y representa cuatro grandes masas nubosas salpicadas con cabezas de querubines y la imagen de Dios Padre en el vértice que aparece bendiciendo con la mano derecha y lleva la bola del mundo en la izquierda. Finalmente, algunos de los haces de rayos culminan con una estrella.

Destacan el pie muy elevado en el que el elemento troncocónico está fusionado por completo con la estructura del basamento, la decoración total del mismo con motivos clasicistas y el nudo periforme invertido entorchado. Muy similar al de Traba realizado por Blas Espín en 1804<sup>839</sup>, documentado por Lema Suárez.

---

<sup>839</sup> IBIDEM.

## 6. OSTENSORIO

### IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE NEMIÑA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XIX.

**Estilo:** neoclásico.

#### **Ficha técnica**

**Materiales:** metal dorado y plateado.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 51,2 x 25 cm.

**Conservación y restauración:** se aprecian manchas verdes de óxido en el pie y el sol.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.



**Análisis estilístico:** el pie parte de una moldura recta lisa sobre la que se dispone un bocel decorado con motivos triangulares cuyos bordes se presentan en resalte. Otra moldura recta muy estrecha se dispone sobre el bocel para fundirse con el elemento troncocónico, muy elevado, y decorado con motivos vegetales de pequeño tamaño. El astil parte de un bocel y un cuello sobre el que se dispone el nudo que recuerda al nudo fernandino, aunque se ha alargado de tal forma, que la parte inferior troncocónica es muy alargada y lisa y se dispone sobre una bola aristada mientras, en la parte superior se mantiene un amplio bocel. Después del nudo, el astil sigue con la sucesión de cuello-bocel, hasta llegar a un bocel casi en forma de pera. El ostensorio presenta un viril circular rodeado de una amplia banda de nubes y seis querubines: dos parejas en los vértices y uno en cada extremo de la horizontal. Los rayos solares parten de las nubes y se culmina la pieza con una cruz latina.

Se trata de una pieza ecléctica en la que se combinan un pie muy elevado, decoración con motivos clasicistas carentes de organicidad y el nudo fernandino alargado que deriva en una forma troncocónica muy alargada.

## 7. OSTENSORIO

### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1866.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 51,5 x 25 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.



**Análisis estilístico:** la pieza fue realizada en 1866 y costó seiscientos veinticinco reales<sup>840</sup>. el pie parte de una moldura recta lisa, un bocel decorado con hojas de acanto dividido en dos por una moldura de medio talud, una moldura recta y lisa y el elemento troncocónico fusionado con la misma. Ésta se decora profusamente con tres motivos: las tablas de la ley, un manojo de espigas de trigo y el cordero pascual envueltas en un trenzado atado con un lazo en la parte superior. El astil parte de un listel liso y ancho, un bocel, un cuello y una bola que es el arranque del nudo que resulta del estrechamiento central del nudo fernandino, dando lugar a una escocia entre dos bocales. Continúa el astil con dos bocales separados por un cuello que dan paso al sol. El viril está rodeado por una amplia banda de nubes con seis querubines: dos parejas en los vértices y uno en cada extremo de la horizontal. Las masas nubosas se representan con formas helicoidales geométricas y los rayos de sol que parten del viril se disponen en haces de tres cortos por cada uno largo.

Se trata de una obra neoclásica que retoma el tipo de nudo fernandino variándolo mediante un estrechamiento en la parte central. El pie elevado está decorado con motivos clasicistas y eucarísticos, recurso muy habitual en

---

<sup>840</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p.105

el siglo XIX, así como el gusto por combinar colores dorados y plateados en el material de las piezas.

## 6. OSTENSORIO

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segundo tercio del siglo XX.

**Estilo:** ecléctico, neorrocó.

#### Ficha técnica

**Materiales:** metal sobredorado.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 48,5 x 24,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie es muy elevado y parte de una moldura poli mixtilínea sobre la que se eleva el resto del pie. Éste es un todo único, pero dividido en gallones decorados con tres medallones horizontales dorados. Un cuello da paso al nudo periforme de formas un tanto geométricas, decorado con tres querubines dorados. Después un gran querubín vertical nos lleva hasta el ostensorio. El viril circular está rodeado por una amplia y gruesa banda. En ella se representan masas nubosas sobre las que se sitúan querubines, separadas entre sí, por lo que resulta el inicio de los rayos de sol que desprende el viril.



# INCENSARIOS

El incensario es un vaso sagrado secundario cuya función es la de purificar y/o venerar objetos y personas a través del incienso quemado en su interior sobre brasas incandescentes. Se acompaña de la naveta en cuyo interior se guarda el incienso que se extrae con una cucharilla. De las 8 piezas estudiadas en Nemancos, la mayor parte son del último tercio del siglo XVIII: *Leis*, *Ponte do Porto*, *A Barca*, *Ozón* y *Cereixo*. Parten de un pie circular conformado por una alternancia de listel-bocel que suele estar decorado en mayor o menor medida, una copa bulbosa profusamente decorada con motivos vegetales o de tornavuelas y óvalos y un cuerpo de humo campaniforme. En él se distingue una base abocelada, un cuerpo troncocónico que se decora profusamente dejando varios huecos que sirven de salidas de humo y, finalmente, una cúpula que cierra el vaso. En el cuerpo de humo se disponen tres cadenas, generalmente tapadas por cubrecadenas vegetales o geometrizzantes, que sirven para poder balancear el incensario y repartir así el humo sagrado que proviene de su interior. Del siglo XIX son los incensarios de *Moraime*, *Coucieiro* y *Camariñas* que varían ya su concepción en el pie que ahora es más achaparrado, está compuesto por varias molduras lisas que se suceden, una copa semiesférica y un cuerpo de humo campaniforme que se va estilizando cada vez más fundiéndose el bocel con el cuerpo troncocónico. La decoración retoma repertorios barrocos aunque se simplifica y estiliza reduciéndose, en algunos casos, las salidas de humo. Las piezas no conservan sellos de plateros y la documentación tampoco arroja luz al respecto. Tan sólo destacamos la evidente similitud del incensario de San Martín de *Ozón* con el de la iglesia de *Baio* (A Coruña), realizado por Blas Espín, orfebre de Ponte do Porto, en 1789, según documentó Lema Suárez<sup>841</sup>. Estructura y decoración son idénticas por lo que atribuimos su realización a este platero. Las piezas de *Moraime*, *Coucieiro* y *Camariñas* ejemplifican muy bien la evolución estilística de estas piezas a lo largo del siglo XIX. Desde una herencia intensa de los motivos decorativos de finales del siglo XVIII aunque con formas menos

---

<sup>841</sup> LEMA SUÁREZ, X.M<sup>a</sup>.: *A Arte relixiosa na Terra de Sonería...*, t. II, p. 236-237.



volumétricas y orgánicas y la aparición del motivo de palmetas en el incensario de *Moraime* (1833), hasta la simplificación de elementos decorativos que se han reducido considerablemente en la pieza de *Camariñas* ya de 1898. Entre ambas, el incensario de *Coucieiro* (1872) conserva aún algunos motivos de herencia barroca en el repertorio decorativo pero aumenta ya la elevación del pie en el que se elimina toda decoración.

INCENSARIOS		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Leis	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido. ¿Blas Espín?
Santiago de Cereixo	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido
San Julián de Moraime	1833. Neoclásico.	Desconocido
San Pedro de Coucieiro	1872. Neoclásico.	Desconocido
San Jorge de Camariñas	1898. Ecléctico.	Desconocido

## 1. INCENSARIO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 22,4 x 17 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie se configura con una moldura recta, un bocel decorado con motivos vegetales, otra moldura troncocónica y una convexa. La copa abocelada está decorada con motivos repujados de “ces” cuyos lomos se engarzan con un óvalo y lleva tres asas conformadas por una “ce” apoyada sobre una pequeña moldura recta que remata en una curva. El cuerpo de humo parte de una moldura recta lisa, un bocel que repite la decoración del basamento y otra moldura recta lisa. A partir de ahí un elemento troncocónico elevado presenta motivos vegetales de largas “eses” combinadas con pequeñas “ces” dejan diversos huecos que sirven de escape al humo. En la parte superior un doble plato da paso a la cúpula semiesférica y abombada en la que se repiten los motivos decorativos. Culmina con una argolla de la que penden tres cadenas para colgar la pieza que se enganchan en otras tantas argollas en la parte inferior de la cúpula.

## 2. INCENSARIO

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 23 x 12 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.



**Análisis estilístico:** el pie está compuesto por un grueso bocel, decorado con motivos vegetales incisos, entre dos listeles lisos. El superior continúa en una escocia en medio talud que lleva a la copa abocelada y decorada con motivos de “ces” cuyas espaldas se unen por medio de un óvalo inciso. Tres motivos de tornavuelas sirven de sujeción a las cadenas. El cuerpo del humo comienza con la misma alternancia listel-bocel del pie que da paso al elemento cilíndrico conformado por grandes “eses” recortadas, unidas entre sí por medio de motivos vegetales y geométricos. Tres bandas rectangulares sirven de enganche para las cadenas que, finalmente, sujetan la cupulilla que hace las veces de tapadera de la pieza y, de nuevo, está conformada por motivos de “ces” recortados.

### **3. INCENSARIO SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA**

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

### **Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 25 x 13 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.



Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie circular es bastante ancho y se conforma por un listel liso, un bocel decorado con rosas rodeadas por hojas, un medio bocel en talud y un elemento troncocónico dan paso a la copa. Ésta conserva la forma bulbosa y está profusamente decorada el mismo motivo del pie. Una sucesión de listeles lisos da paso al cuerpo de humo conformado por un bocel y un elemento troncocónico que dibujan una forma de campana. El bocel se decora con motivos de tornavuelas apenas esbozados que dejan, sobre cada uno de ellos, un agujero. El cuerpo troncocónico se decora con dos motivos de “ces” recortados que albergan un círculo y un escudo liso entre ambas, todo ello dejando gran cantidad de agujeros para permitir la salida del humo. Tres grandes hojas de acanto sirven como cubrecadenas y parten de la base del cuerpo de humo hasta la cupulilla que remata la pieza y está cubierta con motivos de hojas que caen desde el centro de la misma.

#### 4. INCENSARIO

##### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN



**Autor:** atribuido a Blas Espín.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** rococó.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 22 x 13 cm.

**Conservación y restauración:** muestra una clara desmembración del cuerpo de humo con la copa e importante suciedad superficial.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie es bastante elevado y está conformado por un doble listel liso y un bocel decorado con formas geométricas circulares que da paso mediante una moldura lisa a un talud decorado con hojas vegetales incisas. La

copa es bulbosa y se decora con diversos motivos vegetales y tres hojas enrolladas sobre si mismas que dividen el espacio y coinciden con el paso de las cadenas. El cuerpo de humo es campaniforme y también se divide en tres partes por medio de una franja lisa que parte de una pareja de cabezas de querubín y culmina con otro. Cada uno de los campos está decorado con franjas paralelas curvas que albergan una sucesión de agujeros y, en la base, se sitúan motivos de hojas arrocalladas y rosetas que van rodeando el perímetro. La parte superior se remata con un listel de agujeros circulares situados entre los querubines para, finalmente, repetirse las curvas de la parte troncocónica. La cupulilla se decora con óvalos en resalte y entrelazos incisos.

La pieza es muy parecida al incensario realizado por Blas Espín en 1789 para la iglesia de Baio (A Coruña), pieza que Lema Suárez data en su estudio<sup>842</sup>. La estructura es idéntica (pie circular y elevado, la copa bulbosa y el cuerpo de humo campaniforme) pero, sobre todo, destacan los mismos motivos decorativos en el cuerpo de humo que son curvas paralelas que contienen una sucesión de círculos y decoración de hojas arrocalladas en la base del mismo.

## 5. INCENSARIO

### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 22,8 x 11 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.



---

<sup>842</sup> LEMA SUÁREZ, X.M<sup>a</sup>.: *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*, ., p. 236-237.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el basamento es estrecho y no muy alto y se configura por medio de un listel liso, un bocel decorado con motivos de vegetales y una moldura lisa que da paso a la copa. Ésta es campaniforme pero conserva una parte bulbosa, un grueso bocel, decorado con hojas arrocalladas mientras en la parte inferior se eligen hojas vegetales como motivo ornamental. El cuerpo de humo es campaniforme pero con una parte troncocónica casi cilíndrica, bastante estilizada, limitada por dos boceles lisos y decorada con rombos verticales rellenos de motivos vegetales, en cuyo centro se sitúa un agujero, y que se unen entre sí por uno de los ángulos. Sobre las uniones se sitúan motivos de rocalla vegetal que deban también agujeros para dejar salir el humo. La parte superior se presenta más esbelta y elevada sobre uno de los boceles. Está conformada por un entramado de flores de cuatro pétalos y hojarasca. La cupulilla, también campaniforme, parte de una escocia en medio talud lisa y una forma abocelada decorada con semicírculos que albergan motivos florales. Su esbeltez lleva su cronología hasta la segunda mitad del siglo XIX.

## 6. INCENSARIO<sup>843</sup>

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido. Es el mismo que realizó la naveta de la misma parroquia.

**Cronología:** 1833.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.

**Técnica:** modelado y repujado.



<sup>843</sup> Esta pieza estuvo en la exposición *Santiago: San Martín Pinario* organizada dentro del programa de actividades del Xacobeo 99, del 27 de mayo al 31 de diciembre de 1999. Su ficha con comentario e ilustración figura en el catálogo de dicha exposición: LÓPEZ AÑÓN, E.: "Incensario de Moraime". En *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 503.

Medidas: 21 x 16 x 8,7 cm.

Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: presenta dos marcas en la base de la pieza. Una de ellas es un cáliz que nos indica que la pieza es compostelana y la otra es un sello de platero fustre.

**Análisis estilístico:** el basamento es circular, bastante amplio y achaparrado y está conformado por un listel liso, un grueso bocel decorado con palmetas. La copa es semiesférica y está decorada con motivos vegetales repujados. Una moldura lisa da paso al cuerpo de humo conformado por un listel corrido de entrelazos curvos huecos y de nuevo flores y hojas recortadas sobre la superficie, dejando así lugar de escape para el humo. Tres grandes hojas sirven de cubrecadenas y dividen el cuerpo de humo en tres partes iguales. Finalmente, el remate de la pieza presenta como elementos decorativos un listel abocelado de cruces griegas inscritas en círculos y otro elemento geométrico que arranca del remate hacia la base de la cupulilla.

La pieza fue realizada en 1833 y costó setecientos noventa reales tal como consta documentalmente<sup>844</sup>. Presenta un pie achaparrado decorado con palmetas características del siglo XIX, entrelazos geométricos en el cuerpo de humo y motivos vegetales que han perdido volumen y organicidad. La copa es semiesférica y estilizada y el cuerpo de humo campaniforme<sup>845</sup>.

## 7. INCENSARIO IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1872.

**Estilo:** neoclásico.

**Ficha técnica**

**Materiales:** plata.



<sup>844</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 281.

<sup>845</sup> Este incensario fue expuesto en el Monasterio de San Martín Pinario con motivo de la exposición *Santiago. San Martín Pinario* dentro del proyecto Xacobeo 99. Figuraba en el catálogo de dicha muestra en una ficha: LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: "Incensario. Moraime. Muxía", *Santiago. San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, Xacobeo 99, Santiago, 1999, p. 503.

Técnica: modelado y repujado.

Medidas: 20 x 19 cm.

Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie circular y muy elevado está conformado por varias molduras en talud y listeles completamente lisos. La copa semiesférica se decora con palmetas de gran tamaño solamente esbozadas y sobre una franja punteada que contrasta con una moldura recta que da paso al cuerpo de humo. Éste se organiza en tres partes y dibuja forma de campana: la inferior es un bocel decorado con motivos vegetales semicirculares no muy definidos, el tramo troncocónico bastante acampanado que se divide en tres cuarteles por medio de otras tantas molduras lisas y gruesas que se enrollan sobre sí mismas en los extremos. Cada uno de los cuarteles se decora con un círculo formado por tres motivos de “ces” que albergan un báculo y una cruz patriarcal cruzadas entre sí, haciendo referencia con toda seguridad al patrón de la parroquia, San Pedro. La cupulilla de la parte superior se decora con un listel liso sobre el que se dispone una sucesión de óvalos lisos en relieve y motivos de palmetas culminándola.

La pieza fue realizada en 1872 y costó doscientos sesenta reales además de la plata del incensario antiguo<sup>846</sup>. Consta de un pie circular y liso con hojas de laurel tanto en la copa como en la cupulilla, la decoración se ha simplificado con líneas muy nítidas como en los cubrecadenas en las molduras lisas que dividen basamento, copa y cuerpo de humo.

## 8. INCENSARIO

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido, aunque la documentación señala que es compostelano.

**Cronología:** 1898.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

---

<sup>846</sup> Véase documentación en LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>.: *Aportación documental...*, p. 211.



Materiales: plata.

Técnica: modelado y repujado.



Medidas: s.m.

Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie es bastante bajo y ligeramente achaparrado, completamente liso y

conformado por una sucesión de doble listel y doble bocel. La copa semiesférica pero ligeramente bulbosa a modo de gran bocel se decora con motivos de “ces” que albergan rocalla y se alternan con óvalos de escaso resalte. Tres cubrecadenas en forma de hoja de acanto muy desarrollada, dividen en tres cuarteles el cuerpo de humo que es campaniforme. El número de huecos para la salida del humo se ha reducido considerablemente pues la decoración está compuesta por motivos de “ces” que se enrollan sobre sí mismas dejando algunos huecos y dibujando una cruz cuyo centro es un óvalo en resalte. La cúpula parte de un listel corrido que alberga óvalos en resalte y culmina con una flor cuyos pétalos parten del centro y, en sus extremos, dejan algunos huecos calados.

La documentación recoge con todo lujo de detalles que la pieza fue realizada en 1898, costó un total de 598 reales y se trajo de Compostela, lo que indica que su autor es un platero de Santiago<sup>847</sup>.

---

<sup>847</sup> IBIDEM, p. 51.

# NAVETAS

La naveta es el recipiente en el que se guarda el incienso que ha de ser quemado en el incensario. Se utilizan en diversos momentos de misas de especial solemnidad pero también en las procesiones de Corpus Christi. Es habitual que ambos elementos hagan juego y estén hechos por el mismo platero, si bien hay que tener en cuenta que, siguiendo la tónica general en cuanto a la platería, muchas de las piezas se han perdido o han sido refundidas para hacer otras nuevas.

De las 8 piezas estudiadas en Nemancos, la mayor parte son del último tercio del siglo XVIII, caracterizadas por tener un pie no muy elevado decorado con elementos vegetales que se van geometrizando según avanzamos en el tiempo pero manteniendo cierto ritmo clásico.

La quilla es elíptica y su vela se enrolla sobre sí misma decorándose el exterior con un motivo de vieira más o menos orgánica. El casco se decora con motivos vegetales y geométricos, hojas vegetales carnosas, “ces”, etc. La cubierta se divide en todos los casos en dos partes por medio de una hendidura lisa: una de ellas sin decorar y la otra, que es la tapa, decorada con motivos del mismo repertorio que el casco, recorrida por una crestería bajo la cual suele disponerse un listel liso, más o menos desarrollado, que la separa de la quilla. Responden a estas características las navetas de San Pedro de *Coucieiro*, *Leis*, *Ponte do Porto*, San Martín de *Ozón*, y el Santuario de *A Barca*.

La naveta de San Julián de *Moraime* fue realizada por la misma mano que el incensario de la misma parroquia y repite los mismos motivos decorativos de modo que se data circa 1833, fecha de realización del mismo. La estructura se simplifica y la decoración ha perdido organicidad y plasticidad y sigue un repertorio clasicista con palmetas, rosetas y motivos vegetales planos.

La naveta de San Jorge de *Camariñas*, circa 1898, está dando un paso más entrando casi en el siglo XX con motivos decorativos tomados del repertorio barroco pero geometrizados muy esquematizados. Se mantienen, no obstante, la disposición de la vela enrollada sobre sí misma y decorada en

su parte exterior y el listel de separación entre tapa y quilla -ahora decorado- y se ha perdido la hendidura de separación entre vela y tapa. El último ejemplar de naveta es ecléctico, de 1906, con motivos decorativos simplificados y con una vela que ha perdido su vigor.

NAVETAS		
IGLESIA	FECHA - ESTILO	AUTOR
San Pedro de Coucieiro	1774. Barroco.	Desconocido
San Pedro de Leis	Circa 1776. Barroco.	Desconocido
San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido
San Martín de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido
Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido
San Julián de Moraime	Circa 1833. Primera mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido
San Jorge de Camariñas	Circa 1898. Ecléctico.	Desconocido
Santiago de Cereixo	1906. Ecléctico.	Desconocido

## 1. NAVETA

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE COUCIEIRO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1774.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**



Material: plata.

Técnica: moldeado y repujado.

Medidas: 16,5 x 14 cm.

Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.

**Análisis estilístico:** la documentación data la pieza en 1774 y aclara que se pagó por ella veintiséis reales<sup>848</sup>.

El basamento se conforma con un listel liso, un bocel decorado con hojas vegetales y el elemento cilíndrico que se decora con hojas carnosas. El casco elíptico, a modo de nave de única vela, está recubierto por completo con diversos motivos decorativos: “ces” en relieve, hojas vegetales muy carnosas y, partiendo de la base, cuatro lenguas lisas que no llegan hasta el borde. La proa está culminada por un perillón y se decora con los mismos motivos que el casco y además lenguas ovaladas en resalte. En la cubierta se dispone una hendidura lisa entre la proa y la popa que está recorrida por una crestería escasamente calada. Bajo ella un listel liso separa la tapa del casco y de una orla de pequeñas hojas vegetales.

## 2. NAVETA

### IGLESIA DE SAN PEDRO DE LEIS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1776.

**Estilo:** barroco.

#### Ficha técnica

Material: plata.

Técnica: modelado y repujado.

Medidas: 18,8 x 13,8 cm.

Conservación y restauración: en buen estado.

Inscripciones y punzones de orfebre: no se aprecian.



<sup>848</sup> Recogido en LÓPEZ AÑÓN, E.M.: *Aportación documental...*, p. 207.

**Análisis estilístico:** la pieza debió ser realizada alrededor del año 1776 pues en el inventario de esa fecha consta como una pieza nueva y de plata<sup>849</sup>. El basamento es muy elevado y está conformado por un listel liso, un bocel grueso decorado con óvalos en resalte, decoración torneada<sup>850</sup>. El elemento troncocónico dibuja líneas helicoidales que finalizan al llegar a la quilla. El casco ovalado con una única vela, se decora con motivos de “ces” arrocallados y, en la proa, con una sucesión de formas ovaladas largas, motivos vegetales carnosos y volumétricos. Ésta se enrolla sobre si misma hasta el punto de dibujarse el extremo en un círculo concéntrico culminado por un perillón. La cubierta está dividida en dos partes por medio de una hendidura lisa. La tapa está profusamente decorada con una flor cuyo centro es el tirador para levantarla.

### 3. NAVETA

#### IGLESIA DE SAN PEDRO DE PONTE DO PORTO



**Autor:** desconocido.

**Cronología:** último tercio del siglo XVIII.

**Estilo:** barroco.

**Ficha técnica**

**Material:** plata.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 16 x 15 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie parte de un listel liso que da paso a un bocel que se eleva hacia una forma troncocónica todo ello decorado con hojas vegetales. El

<sup>849</sup> IBIDEM, p. 349.

<sup>850</sup> CAULONGA FERNÁNDEZ, M.A.: “Naveta de Santa Baia de Arealonga. Vilargarcía de Arousa”. *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 494-495.

casco está profusamente decorado con motivos de “ces” arrocallados y cuatro largas lenguas lisas que parten de la parte inferior del casco y se elevan sin llegar al borde. La proa se enrolla sobre si misma culminando en un perillón y está decorada con dos hileras superpuestas a modo de pétalos de flor en relieve. Sobre la cubierta, una hendidura lisa divide proa y popa y en ésta se dispone una tapa decorada con motivos florales. Finalmente la tapa está recorrida por una crestería sin calar bajo la cual un listel corrido la separa de una orla de hojas vegetales incisas.

#### 4. NAVETA

##### IGLESIA DE SAN MARTÍN DE OZÓN

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Material:** plata.

**Técnica:** modelado y repujado.

**Medidas:** 16 x 14 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.



**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie es muy elevado y se configura a partir de un listel liso, un bocel decorado con motivos vegetales y otra moldura troncocónica que se eleva hasta la quilla con decoración de grandes hojas vegetales. Desde aquí parte la división de proa y popa, una hendidura lisa, que deja el casco dividido en cuarteles. Cada uno de ellos alberga un corazón rodeado de haces de rayos sobre una superficie rayada. La vela de la proa resulta mucho más vertical y se disminuye la curvatura de modo que no se enrolla tanto sobre si misma. Un grueso listel liso divide el casco de la cubierta en la parte de la

proa y un doble listel en la popa. En la cara interna de la vela se dispone un motivo floral a modo de decoración.

## 5. NAVETA

### SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA. MUXÍA

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** segunda mitad del siglo XIX.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Material:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 20,5 x 16 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie resulta bastante elevado a causa del elemento troncocónico que se apoya en un bocel decorado. El casco ovalado se engalana con motivos de “ces” y óvalos en relieve. En la proa se eleva la vela permaneciendo muy vertical y repitiendo el motivo decorativo del casco. En la cubierta no hay apenas decoración excepto la crestería que recorre la parte de la popa.



## 6. NAVETA<sup>851</sup>

### IGLESIA DE SAN JULIÁN DE MORAIME

**Autor:** desconocido. Es el mismo que realizó el incensario de la misma parroquia.

**Cronología:** primera mitad del siglo XIX. Circa 1833.

**Estilo:** neoclásico.

#### Ficha técnica

**Material:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 18 x 16 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** la pieza hace juego con el incensario de la misma parroquia datado en 1833 e incluso se puede afirmar que son de la misma mano pues coinciden en motivos decorativos y realización. Además, en el inventario de 1862 se recoge la existencia de ambas piezas<sup>852</sup>. El pie se organiza a partir de un listel liso sobre el que se dispone un bocel decorado con palmetas, motivo característico del siglo XIX. Desde ahí se eleva ligeramente en una moldura en talud que llega a la quilla. Ésta es ovalada y está decorada siguiendo una línea horizontal con motivos vegetales que han perdido volumen y plasticidad y siguen ya un repertorio clasicista. La



<sup>851</sup> Esta pieza estuvo en la exposición *Santiago: San Martín Pinario* organizada dentro del programa de actividades del Xacobeo 99, del 27 de mayo al 31 de diciembre de 1999. Su ficha con comentario e ilustración figura en LÓPEZ AÑÓN, E.: "Naveta de Moraime". En *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 504-505.

<sup>852</sup> Véase LÓPEZ AÑÓN, E.Mª.: *Aportación documental...* pp. 281-282.



cubierta se decora con motivos de “ces” y hojas arrocalladas que lo cubren todo. La vela de la proa está profusamente recubierta con escamas muy geométricas y se vuelve sobre si misma. De nuevo la cubierta de la popa se decora sencillamente con un florón cuyo centro es el tirador de la tapa.

## 7. NAVETA

### IGLESIA DE SAN JORGE DE CAMARIÑAS

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** circa 1898.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Material:** plata.

**Técnica:** moldeado y repujado.

**Medidas:** 17 x 15 cm.



**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** La pieza fue realizada por la misma mano que el incensario de la misma parroquia, posiblemente en fechas cercanas a aquel<sup>853</sup>. El pie redondo es muy estrecho y carece de ornamentación. Se conforma por una sucesión de escocias y bocelos. El casco es oval y está decorado con motivos de “ces” de perfil muy nítido y en relieve, motivos de repertorio barroco aunque han perdido el volumen y la organicidad. Entre ellas se disponen dos ramas que albergan un óvalo. Separa el casco de la cubierta una sucesión de óvalos horizontales en relieve. La vela lleva en su exterior un motivo de venera de lenguas muy anchas y está coronada con un perillón. En el interior de la vela se mantiene la superficie lisa mientras que la tapa está decorada con los mismos motivos que el casco y otro perillón sirve para abrirla. Además está recorrida por una orla de motivos triangulares que recuerda a las antiguas cresterías, aunque aquí se ha simplificado.

---

<sup>853</sup> IBIDEM, p. 50.

## 8. NAVETA

### IGLESIA DE SANTIAGO DE CEREIXO

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1906.

**Estilo:** ecléctico.

**Ficha técnica**

**Material:** metal.

**Técnica:** moldeado.

**Medidas:** 19 x 8,5 cm.

**Conservación y restauración:** en buen estado.

**Inscripciones y punzones de orfebre:** no se aprecian.

**Análisis estilístico:** el pie es bastante achaparrado y está conformado por una moldura lisa, una escocia decorada con motivos vegetales incisos y sencillos y otra moldura lisa lleva hasta el casco. Éste dibuja una exagerada forma elíptica y está decorado con dos motivos de hojarasca vegetal en el eje de la pieza coincidiendo con la división de la cubierta. A ambos lados varias líneas que arrancan del pie engarzan con motivos de “ces” horizontales abiertos hacia abajo, dibujando una especie de arcada. La proa remata en una vela simplemente esbozada con un motivo de tornavuelta que se enrolla sobre si misma pero de escaso grosor. La cubierta es lisa excepto en el extremo de la tapa donde un pinaculillo rodeado de decoración vegetal geometrizable sirve de tirador.

Se trata de una pieza ecléctica y geometrizable en la que los motivos decorativos se simplifican en el casco y el pie y, al mismo tiempo se reducen<sup>854</sup>. La vela pierde su vigor y volumen para limitarse a una fina hoja terminada en un motivo de “c”.



<sup>854</sup> FREIRE NAVAL, A.B.: “Naveta de S. Nicolás de Oza dos Ríos”. En *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p 505.

## OTRAS OBRAS DE ORFEBRERÍA

Existe otro tipo de objetos que son necesarios para el culto o ayudan a ornamentar las iglesias. Son las vinajeras, crismas, acetres e hisopos, cajas de plata para contener las crismas, cucharas de plata para los cálices, candeleros, coronas, etc. A estas labores se dedicaron también los plateros del arciprestazgo y algunos de Santiago, como se recoge en la documentación.

Destacamos de todas ellas un acetre con hisopo del Santuario de A Barca (primer tercio del siglo XIX) que está profusamente decorado en la copa con motivos vegetales ya bastante planos y motivos de palmetas en el pie.

Es interesante destacar que, debido al carácter predominantemente marítimo de las parroquias de Nemancos, la Virgen del Carmen es una advocación muy habitual. Para sus imágenes se realizaron un sinfín de coronas de las que hoy se conservan algunas sobre todo en Camariñas aunque hay algún ejemplar en Coucieiro y Xaviña. También la presencia de la advocación de la Virgen de la Barca supone la existencia de múltiples coronas que se van ofreciendo, encargando, regalando, etc. a lo largo de los siglos. Se conserva un ejemplar del último tercio del siglo XVIII y el resto son de los siglos XIX y XX.

# Índice de AUTORES. Orfebrería.

## OBRAS DOCUMENTADAS Y CATALOGADAS:

(La página indicada se refiere a la localización de la ficha de catalogación en este mismo trabajo).

ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	PARROQUIA	PAG
Bacariza	Santiago	Hace cáliz Hace naveta (sólo documentada)	1931	Camariñas	1042
		Copón	Último tercio siglo XIX	Cereixo	1050
Bermúdez, Alejandro	Santiago	Hacer cruz de plata	1900	Camariñas	1001
Espín, Blas (atribuido)		Hacer Incensario	Último tercio del siglo XVIII	Ozón	1069
		Cruz parroquial	Último cuarto del siglo XVIII	Cereixo	982
		Hacer cruz parroquial	Circa 1790	Ponte do Porto	980
		Ostensorio	Segundo tercio del siglo XIX	Leis	1060
		Ostensorio	Segundo tercio del siglo XIX	Camariñas	1061
Lado (Platerías)	Santiago	Hacer copa de plata	1988	Camariñas	1049
Meneses, Plata	Madrid	Cruz parroquial	Último tercio siglo XIX	Carnés	997
		Cruz parroquial	Circa 1900	Ozón	998
		Cruz parroquial	Circa 1900	Moraime	999
		Cruz parroquial	Circa 1900	Muxía, Sta. María	1000
		Copón	1929	Carnés	1052
Piedra, Angel	Santiago	Hacer cáliz.	Segundo tercio del siglo XVIII	Moraime	1021
		Hacer cruz parroquial	1778	Moraime	984
Raposo	Santiago	Hacer cáliz, copa y patena	1749	Carnés	1018

ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	PARROQUIA	PAG
Reboredo	Santiago	Cáliz	Primer tercio del siglo XIX	Muxía, Sta. María	1033
		Cáliz	1839	Frixe	1032
(Relacionado)		Cruz parroquial	Primer tercio del siglo XIX	Villastose	990
Torreiro, Simón	Santiago	Hacer copón	1776	Carnés	1050

### OTRAS OBRAS DOCUMENTADAS, HOY PERDIDAS.

(Se indica en la casilla de página, aquella en la que se encuentra la referencia documental en la tesis de licenciatura inédita: LÓPEZ AÑÓN, E. M.: *Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Nemancos*, Santiago, 1998.)

ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	PARROQUIA	PAG. TESINA
Bacariza, Emilio		Arreglar crismas y hacer una	1905-1906	Ponte do Porto	425
		Arreglar copas de cálices, viril y cerquillo	1907	Ponte do Porto	425
Castrexe		Pie cáliz	1687	Touriñán	472
Alborés de, Domingo		Componer copa de incensario	1773	Carnés	159
Castro, José		Limpiar alajas	1878	Carnés	166
Espín, Blas	Ponte do Porto	Hacer cerquillos de oro y viril nuevo	17?	Muxía	300
		Componer cruz de plata	1784	Carnés	161
		Hacer corona de plata de la Virgen del Carmen	1785	Cereixo	103
		Hacer rosca de cáliz, componer viril y cucharas de plata	1786-1787	Moraime	279
		Hacer corona y rostro de la Virgen	1787-1789	Carnés	161
		Componer cruz de plata e incensario	1791	Ponte do Porto	415
		Blanquear cruz y otros	1806	Ponte do Porto	417
		Hacer cruz de plata	1807	Carnés	163

ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	PARROQUIA	PAG. TESINA
Espín, Blas	Ponte do Porto	Componer lámparas	1807	Santuario de la Barca. Muxía.	325
		Componer cruz parroquial	1810	Carantoña	454
		Componer incensario	1810	Carnés	164
		Componer y limpiar lámpara	1810	Ponte do Porto	418
		Componer corona y rostrillo de Virgen	1811-1812	Ponte do Porto	418
		Limpiar cálices, incensario, espada de Virgen de Dolores	1818	Ponte do Porto	421
		Refundir cucharilla de plata	1819	Carnés	163
		Hacer cruz del relicario	1825	Carnés	165
		Hacer cuchara de plata	1826	Carnés	165
		Refundir un cáliz viejo	1829	Carnés	165
		Hacer ampolla de plata	1829-1832	Cereixo	104
		Componer viril y lámpara	1830-1831	Carnés	165
Espín, Juan	Ponte do Porto	Componer incensario	1829-1832	Cereixo	106
		Componer Incensario	1832-1833	Camariñas	50
		Componer corona de la Virgen del Monte	1834	C <sup>a</sup> del Monte. Camariñas	68
Grobas	Santiago	Lámpara y viril	1791	Moraime	278
Guzmán de, Diego	Feligresía de Zereijo	Hacer cruz	1676	Carnés	153
		Hacer pie de cáliz	1682	Carnés	153
		Comprar crismas	1682	Carnés	153
		Hacer lámpara	1687	Ponte do Porto	413
		Componer copón, cálices, viril, naveta	1720	Carnés	154
		Hacer caja de plata	1720	Leis	346
		Componer cáliz y copón	1720	Leis	346
		Hacer viril de plata	1720	Ponte do Porto	413
		Componer cruz del pendón	1703	Cereixo	97
		Hacer lámpara de plata	1729	Ponte do Porto	414

ARTÍFICE	ORIGEN	OBRA	AÑO	PARROQUIA	PAG. TESINA
Guzmán, Francisco Antonio	Santiago	Componer lámpara, vinageras y cuchara	1750	Santuario de la Barca. Muxía.	324
Lema de, Jacobo		Componer y limpiar lámpara plata	1759	Camariñas	45
Martínez, Antonio		Componer lámpara	1901	Cª del Monte. Camariñas.	68
Mayán	Cee	Caja de sacras y efigie de Cristo	1858	Touriñán	475
Milén Santos	Nápoles	Blanquear plata	1779	Santuario de la Barca. Muxía.	325
Montes de, Julio		Componer cruz de plata	1731-1732	Coucieiro	204
Nimo	Cee	Componer lámpara	1888	Coucieiro	211
Oreyro, Francisco		Limpiar alhajas	1846	Ponte do Porto	420
Rey Villaverde, Eduardo/ Rey Eduardo	Santiago	Dorar y componer copa cáliz	1879	Ponte do Porto	423
		Hacer crismeras de plata	1907	Muxía	303
		Hacer cerquillos, rayos y viril	1907	Muxía	304
		Dorar cáliz y patena	1908	Santuario de la Barca. Muxía.	327
		Restaurar y dorar cruz	1910	Ponte do Porto	425
		Reformar crismeras	1915	Ponte do Porto	426
Sánchez, Manuel	Santiago	Componer incensario	1883	Moraime	282
“Turreira” ¿Torreiro?, Francisco		Hacer cubierta de plata de lámpara	1753-55	Santuario de la Barca. Muxía.	323
Vidal, Pascual	Camariñas	Limpiar varias piezas de plata y limpiar lámpara	1818-1819	Coucieiro	209
		Componer incensario y candeleros	1820-1821	Camariñas	49
Vila de, Cima		Hacer guión y cruz	1879	Cereixo	107

# Índice de Orfebrería por OBRA

CRUCES PARROQUIALES			
IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR	PÁG.
San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XVI. Macolla: segunda mitad del siglo XVII. Cruz renacentista y macolla barroco.	Desconocido	977
San Leocadia de Frixe	Circa 1780. Rococó.	Desconocido	978
San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1790. Transición a Neoclasicismo.	Blas Espín (atrib.)	980
Santiago de Cereixo	Último cuarto del siglo XVIII. Neoclásico.	Blas Espín (atrib.)	982
San Julián de Moraime	1778. Rococó.	Ángel Piedra (atrib.)	984
San Pedro de Coucieiro	Circa 1801. Neoclásico.	Desconocido	986
San Pedro de Leis	Circa 1800. Neoclásico.	Desconocido	988
San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Relacionada con Reboredo	990
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	992
Santa María de Nemiña	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	994
San Martín de Ozón	Finales del primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	995
San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid	997
San Martín de Ozón	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.	998
San Julián de Moraime	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.	999
Santa María de Muxía	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid	1000
San Jorge de Camariñas	1900	Alejandro Bermúdez. Santiago	1001
San Juan de Bardullas	1906. Neogótico.	Desconocido	1002
San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1003



<b>CÁLICES</b>			
<b>IGLESIA</b>	<b>FECHA – ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Capilla de la Virgen del Carmen. Camariñas	Último tercio del siglo XVI. Renacimiento.	Desconocido	1011
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Circa 1720. Barroco. Donante: José Bermúdez Mandía, canónigo rectoral Catedral Santiago.	Desconocido	1012
San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1013
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1014
San Juan de Bardullas	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1014
A. San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1015
B. San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1016
San Tirso de Buiturón	Segundo tercio del siglo XVIII (reformado). Barroco.	Desconocido	1017
San Cristóbal de Carnés	1749. Barroco.	Raposo (Santiago)	1018
San Jorge de Camariñas	Circa 1765. Barroco.	Desconocido	1019
A. San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1020
B. San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Ángel Piedra	1021
Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1022
San Félix de Caberta	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1023
San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1024
Capilla del Espino. San Pedro de Coucieiro	1788. Neoclásico. Donante: Francisco Bretal Mariño.	Desconocido	1025
Santa María de Xaviña	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1026
Capilla del Espino. San Pedro de Coucieiro	1790. Neoclásico.	Desconocido	1027
Capela de san Isidro de Ozón. San Martín de Ozón	Último cuarto del siglo XVIII. Neoclásico.	Desconocido	1028
Santa María de la O	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1028
San Julián de Moraime	Circa 1825. Neoclásico.	Desconocido	1029

San Pedro de Leis	Circa 1825. Neoclásico.	Desconocido	1030
Santa María de Morquintán	1834. Neoclásico. (Pieza base en 1703)	Desconocido	1031
Santa Leocadia de Frixe	1839. Neoclásico.	Reboredo	1032
Santa María de Muxía	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Reboredo	1033
San Martín de Touriñán	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1034
San Cipriano de Villastose	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1035
San Pedro de Ponte do Porto	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1036
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1850. Neoclásico. Donante: D. Andrés de Insua y Pazos, arcediano de Carballeda.	Desconocido	1036
San Cristóbal de Nemiña	Circa 1860. Neoclásico.	Desconocido	1037
San Martín de Ozón	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1038
San Martín de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1039
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1040
San Martín de Ozón	Primer cuarto del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1041
San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1041
San Jorge de Camariñas	1931. Ecléctico.	Bacariza	1042
Divino Salvador de Camelle	1961. Ecléctico.	Desconocido	1044

COPONES			
IGLESIA	FECHA – ESTILO	AUTOR	PÁG.
Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Iglesia de Santa María de Muxía	Circa 1724. Barroco.	Desconocido	1047
San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738. Barroco.	Desconocido	1048
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1757. Barroco. Copa: 1988. Ecléctico.	Desconocido. La copa es de Platerías Lado (Santiago)	1049
San Cristóbal de Carnés	1776. Barroco.	Simón Torreiro	1050
Santiago de Cereixo	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Bacariza	1050

San Cristóbal de Carnés	1929. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.	1052
Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Iglesia de Santa María de Muxía	Primera mitad del siglo XX. Neorrenacimiento.	Desconocido	1053
Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Iglesia de Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1054
Divino Salvador de Camelle	1969. Ecléctico.	Desconocido	1055

OSTENSORIOS			
IGLESIA	FECHA – ESTILO	AUTOR	PÁG.
San Martín de Carantoña	Primera mitad del siglo XVII (Sol. Primer tercio del siglo XIX). Barroco y neoclásico.	Desconocido	1057
San Pedro de Ponte do Porto	1695, del pie hasta parte inferior nudo, y primera mitad del siglo XX el resto. Barroco con remodelación ecléctica.	Desconocido. ¿Diego de Guzmán?	1058
San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Blas Espín (Atribuido).	1060
San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Blas Espín (Atribuido).	1061
San Cristóbal de Nemiña	Segundo tercio del siglo XIX.	Desconocido	1062
Santiago de Cereixo	1866. Neoclásico.	Desconocido	1063
Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico. Neorrocó.	Desconocido	1064

INCENSARIOS			
IGLESIA	FECHA – ESTILO	AUTOR	PÁG.
San Pedro de Leis	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1067
San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1067
Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1068
San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Blas Espín. Atribuido.	1069
Santiago de Cereixo	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1070
San Julián de Moraime	1833. Neoclásico.	Desconocido	1071

San Pedro de Coucieiro	1872. Neoclásico.	Desconocido	1072
San Jorge de Camariñas	1898. Ecléctico.	Desconocido	1073

NAVETAS			
IGLESIA	FECHA – ESTILO	AUTOR	PÁG.
San Pedro de Coucieiro	1774. Barroco.	Desconocido	1076
San Pedro de Leis	Circa 1776. Barroco.	Desconocido	1077
San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1078
San Martín de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1079
Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1080
San Julián de Moraime	Circa 1833. Primera mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1081
San Jorge de Camariñas	Circa 1898. Ecléctico.	Desconocido	1082
Santiago de Cereixo	1906. Ecléctico.	Desconocido	1083

## Índice de Orfebrería por CRONOLOGÍA

OBRA-IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR	PÁG.
Cruz parroquial. San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XVI. Macolla: segunda mitad del siglo XVII. Cruz renacentista y macolla barroco.	Desconocido	977
Cáliz. Capilla de la Virgen del Carmen. Camariñas	Último tercio del siglo XVI. Renacimiento.	Desconocido	1011
Ostensorio. San Martín de Carantoña	Primera mitad del siglo XVII (Sol. Primer tercio del siglo XIX). Barroco y neoclásico.	Desconocido	1057
Ostensorio. San Pedro de Ponte do Porto	1695, del pie hasta parte inferior nudo, y primera mitad del siglo XX el resto. Barroco con remodelación ecléctica.	Desconocido. ¿Diego de Guzmán?	1058

<b>OBRA-IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Cáliz. Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Circa 1720. Barroco. Donante: José Bermúdez Mandía, canónigo rectoral Catedral Santiago.	Desconocido	1012
Copón. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Iglesia de Santa María de Muxía	Circa 1724. Barroco.	Desconocido	1047
Cáliz. San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1013
Copón. San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738. Barroco.	Desconocido	1048
Cáliz. San Cristóbal de Carnés	1749. Barroco.	Raposo (Santiago)	1018
Copón. San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1757. Barroco. Copa: 1988. Ecléctico.	Desconocido. La copa es de Platerías Lado (Santiago)	1049
Cáliz. San Tirso de Buiturón	Segundo tercio del siglo XVIII (reformado). Barroco.	Desconocido	1017
Cáliz A. San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1015
Cáliz B. San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1016
Cáliz A. San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1020
Cáliz B. San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Ángel Piedra	1021
Cáliz. Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1022
Cáliz. San Félix de Caberta	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1023
Cáliz. San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1024
Cáliz. Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1014
Cáliz. San Juan de Bardullas	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1014
Cáliz. Santa María de Xaviña	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1026
Cáliz. San Jorge de Camariñas	Circa 1765. Barroco.	Desconocido	1019
Naveta. San Pedro de Coucieiro	1774. Barroco.	Desconocido	1076

<b>OBRA-IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Copón. San Cristóbal de Carnés	1776. Barroco.	Simón Torreiro	1050
Naveta. San Pedro de Leis	Circa 1776. Barroco.	Desconocido	1077
Cruz parroquial. San Julián de Moraime	1778. Rococó.	Ángel Piedra (atrib.)	984
Cruz parroquial. San Leocadia de Frixe	Circa 1780. Rococó.	Desconocido	978
Cáliz. Capilla del Espino. San Pedro de Coucieiro	1788. Neoclásico. Donante: Francisco Bretal Mariño.	Desconocido	1025
Cruz parroquial. San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1790. Transición a Neoclasicismo.	Blas Espín (atrib.)	980
Cáliz. Capilla del Espino. San Pedro de Coucieiro	1790. Neoclásico.	Desconocido	1027
Cruz parroquial. Santiago de Cereixo	Último cuarto del siglo XVIII. Neoclásico.	Blas Espín (atrib.)	982
Cáliz. Capela de san Isidro de Ozón. San Martín de Ozón	Último cuarto del siglo XVIII. Neoclásico.	Desconocido	1028
Naveta. San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1078
Cáliz. Santa María de la O	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1028
Incensario. San Pedro de Leis	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1067
Incensario. San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1067
Incensario. Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1068
Incensario. San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Blas Espín. Atribuido.	1069
Cruz parroquial. San Pedro de Leis	Circa 1800. Neoclásico.	Desconocido	988
Cruz parroquial. San Pedro de Coucieiro	Circa 1801. Neoclásico.	Desconocido	986
Cáliz. San Julián de Moraime	Circa 1825. Neoclásico.	Desconocido	1029
Cáliz. San Pedro de Leis	Circa 1825. Neoclásico.	Desconocido	1030
Cáliz. San Martín de Ozón	Primer cuarto del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1041
Incensario. San Julián de Moraime	1833. Neoclásico.	Desconocido	1071

<b>OBRA-IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Naveta. San Julián de Moraime	Circa 1833. Primera mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1081
Cáliz. Santa María de Morquintán	1834. Neoclásico. (Pieza base en 1703)	Desconocido	1031
Cruz parroquial. San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Relacionada con Reboredo	990
Cáliz. Santa María de Muxía	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Reboredo	1033
Cruz parroquial. San Martín de Ozón	Finales del primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	995
Cáliz. Santa Leocadia de Frixe	1839. Neoclásico.	Reboredo	1032
Cáliz. Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1850. Neoclásico. Donante: D. Andrés de Insua y Pazos, arcediano de Carballada.	Desconocido	1036
Cruz parroquial. Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	992
Cáliz. San Martín de Touriñán	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1034
Cáliz. San Cipriano de Villastose	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1035
Cáliz. San Pedro de Ponte do Porto	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1036
Cáliz. San Cristóbal de Nemiña	Circa 1860. Neoclásico.	Desconocido	1037
Ostensorio. San Cristóbal de Nemiña	Segundo tercio del siglo XIX.	Desconocido	1062
Ostensorio. San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Blas Espín (Atribuido).	1060
Ostensorio. San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Blas Espín (Atribuido).	1061
Cruz parroquial. Santa María de Nemiña	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	994
Cáliz. San Martín de Ozón	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1038
Ostensorio. Santiago de Cereixo	1866. Neoclásico.	Desconocido	1063
Incensario. San Pedro de Coucieiro	1872. Neoclásico.	Desconocido	1072
Incensario. San Jorge de Camariñas	1898. Ecléctico.	Desconocido	1073
Naveta. San Jorge de Camariñas	Circa 1898. Ecléctico.	Desconocido	1082

<b>OBRA-IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Incensario. Santiago de Cereixo	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1070
Naveta. San Martín de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1079
Naveta. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1080
Cáliz. San Martín de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1039
Cruz parroquial. San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid	997
Cáliz. San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1040
Copón. Santiago de Cereixo	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Bacariza	1050
Cruz parroquial. San Jorge de Camariñas	1900	Alejandro Bermúdez. Santiago	1001
Cruz parroquial. San Martín de Ozón	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.	998
Cruz parroquial. San Julián de Moraime	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.	999
Cruz parroquial. Santa María de Muxía	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid	1000
Naveta. Santiago de Cereixo	1906. Ecléctico.	Desconocido	1083
Cruz parroquial. San Juan de Bardullas	1906. Neogótico.	Desconocido	1002
Copón. San Cristóbal de Carnés	1929. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.	1052
Cáliz. San Jorge de Camariñas	1931. Ecléctico.	Bacariza	1042
Cruz parroquial. San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1003
Copón. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Iglesia de Santa María de Muxía	Primera mitad del siglo XX. Neorrenacimiento.	Desconocido	1053
Cáliz. Divino Salvador de Camelle	1961. Ecléctico.	Desconocido	1044
Cáliz. San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1041
Copón. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Iglesia de Santa María de Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1054
Ostensorio. Santuario de Nuestra Señora de la	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1064



Barca. Muxía	Neorrococó.		
Copón. Divino Salvador de Camelle	1969. Ecléctico.	Desconocido	1055

## Índice de Orfebrería por PARROQUIAS

OBRA-IGLESIA	FECHA-ESTILO	AUTOR	PÁG.
Cáliz. Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Circa 1720. Barroco. Donante: José Bermúdez Mandía, canónigo rectoral Catedral Santiago.	Desconocido	1012
Cáliz. Santuario de Nuestra Señora de la Barca	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1014
Cáliz. Santuario de Nuestra Señora de la Barca	1850. Neoclásico. Donante: D. Andrés de Insua y Pazos, arcediano de Carballeda.	Desconocido	1036
Copón. Santuario de Nuestra Señora de la Barca.	Circa 1724. Barroco.	Desconocido	1047
Copón. Santuario de Nuestra Señora de la Barca.	Primera mitad del siglo XX. Neorrenacimiento.	Desconocido	1053
Copón. Santuario de Nuestra Señora de la Barca.	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1054
Cruz parroquial. Santuario de Nuestra Señora de la Barca.	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	992
Incensario. Santuario de Nuestra Señora de la Barca.	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1068
Naveta. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1080
Ostensorio. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico. Neorrococó.	Desconocido	1064
Cáliz. San Juan de Bardullas	Primera mitad del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1014
Cruz parroquial. San Juan de Bardullas	1906. Neogótico.	Desconocido	1002
Cáliz. San Tirso de Buiturón	Segundo tercio del siglo XVIII (reformado). Barroco.	Desconocido	1017

<b>OBRA-IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Cáliz. San Félix de Caberta	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1023
Cáliz. Capilla de la Virgen del Carmen. Camariñas	Último tercio del siglo XVI. Renacimiento.	Desconocido	1011
Cáliz. San Jorge de Camariñas	Circa 1765. Barroco.	Desconocido	1019
Cáliz. San Jorge de Camariñas	1931. Ecléctico.	Bacariza	1042
Copón. San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1757. Barroco. Copa: 1988. Ecléctico.	Desconocido. La copa es de Platerías Lado (Santiago)	1049
Cruz parroquial. San Jorge de Camariñas	1900	Alejandro Bermúdez. Santiago	1001
Cruz parroquial. San Jorge de Camariñas	Primer tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1003
Incensario. San Jorge de Camariñas	1898. Ecléctico.	Desconocido	1073
Naveta. San Jorge de Camariñas	Circa 1898. Ecléctico.	Desconocido	1082
Ostensorio. San Jorge de Camariñas	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Blas Espín (Atribuido).	1061
Cáliz. Divino Salvador de Camelle	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1022
Cáliz. Divino Salvador de Camelle	1961. Ecléctico.	Desconocido	1044
Copón. Divino Salvador de Camelle	1969. Ecléctico.	Desconocido	1055
Ostensorio. San Martín de Carantoña	Primera mitad del siglo XVII (Sol. Primer tercio del siglo XIX). Barroco y neoclásico.	Desconocido	1057
Cáliz. San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1041
Cruz parroquial. San Martín de Carantoña	Segundo tercio del siglo XVI. Macolla: segunda mitad del siglo XVII. Cruz renacentista y macolla barroco.	Desconocido	977
Cáliz. San Cristóbal de Carnés	1749. Barroco.	Raposo (Santiago)	1018
Copón. San Cristóbal de Carnés	1776. Barroco.	Simón Torreiro	1050
Copón. San Cristóbal de Carnés	1929. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.	1052
Cruz parroquial. San Cristóbal de Carnés	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid	997

<b>OBRA-IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Copón. Santiago de Cereixo	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Bacariza	1050
Cruz parroquial. Santiago de Cereixo	Último cuarto del siglo XVIII. Neoclásico.	Blas Espín (atrib.)	982
Incensario. Santiago de Cereixo	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1070
Naveta. Santiago de Cereixo	1906. Ecléctico.	Desconocido	1083
Ostensorio. Santiago de Cereixo	1866. Neoclásico.	Desconocido	1063
Cáliz. Capilla del Espino. San Pedro de Coucieiro	1788. Neoclásico. Donante: Francisco Bretal Mariño.	Desconocido	1025
Cáliz. Capilla del Espino. San Pedro de Coucieiro	1790. Neoclásico.	Desconocido	1027
Cruz parroquial. San Pedro de Coucieiro	Circa 1801. Neoclásico.	Desconocido	986
Incensario. San Pedro de Coucieiro	1872. Neoclásico.	Desconocido	1072
Naveta. San Pedro de Coucieiro	1774. Barroco.	Desconocido	1076
Cáliz. Santa Leocadia de Frixe	1839. Neoclásico.	Reboredo	1032
Cruz parroquial. San Leocadia de Frixe	Circa 1780. Rococó.	Desconocido	978
Cáliz. San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1024
Cáliz. San Pedro de Leis	Circa 1825. Neoclásico.	Desconocido	1030
Copón. San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XVIII. Circa 1738. Barroco.	Desconocido	1048
Cruz parroquial. San Pedro de Leis	Circa 1800. Neoclásico.	Desconocido	988
Incensario. San Pedro de Leis	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1067
Naveta. San Pedro de Leis	Circa 1776. Barroco.	Desconocido	1077
Ostensorio. San Pedro de Leis	Segundo tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Blas Espín (Atribuido).	1060
Cáliz A. San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1020
Cáliz B. San Julián de Moraime	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Ángel Piedra	1021
Cáliz. San Julián de Moraime	Primer tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1013

<b>OBRA-IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Cáliz. San Julián de Moraime	Circa 1825. Neoclásico.	Desconocido	1029
Cruz parroquial. San Julián de Moraime	1778. Rococó.	Ángel Piedra (atrib.)	984
Cruz parroquial. San Julián de Moraime	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.	999
Incensario. San Julián de Moraime	1833. Neoclásico.	Desconocido	1071
Naveta. San Julián de Moraime	Circa 1833. Primera mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1081
Cáliz. Santa María de Morquintían	1834. Neoclásico. (Pieza base en 1703)	Desconocido	1031
Cáliz. Santa María de Muxía	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Reboredo	1033
Cruz parroquial. Santa María de Muxía	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid	1000
Cáliz. San Cristóbal de Nemiña	Circa 1860. Neoclásico.	Desconocido	1037
Cruz parroquial. Santa María de Nemiña	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	994
Ostensorio. San Cristóbal de Nemiña	Segundo tercio del siglo XIX.	Desconocido	1062
Cáliz. Santa María de la O	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1028
Cáliz. Capela de san Isidro de Ozón. San Martín de Ozón	Último cuarto del siglo XVIII. Neoclásico.	Desconocido	1028
Cáliz. San Martín de Ozón	Primer cuarto del siglo XX. Ecléctico.	Desconocido	1041
Cáliz. San Martín de Ozón	Segundo tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1038
Cáliz. San Martín de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1039
Cáliz. San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1040
Cruz parroquial. San Martín de Ozón	Circa 1900. Ecléctico.	Plata Meneses. Madrid.	998
Cruz parroquial. San Martín de Ozón	Finales del primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	995
Incensario. San Martín de Ozón	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Blas Espín. Atribuido.	1069
Naveta. San Martín de Ozón	Segunda mitad del siglo XIX. Ecléctico.	Desconocido	1079
Ponte Cáliz A. San Pedro de do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1015
Cáliz B. San Pedro de Ponte do Porto	Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1016

<b>OBRA-IGLESIA</b>	<b>FECHA-ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PÁG.</b>
Cáliz. San Pedro de Ponte do Porto	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1036
Cruz parroquial. San Pedro de Ponte do Porto	Circa 1790. Transición a Neoclasicismo.	Blas Espín (atrib.)	980
Ostensorio. San Pedro de Ponte do Porto	1695, del pie hasta parte inferior nudo, y primera mitad del siglo XX el resto. Barroco con remodelación ecléctica.	Desconocido. ¿Diego de Guzmán?	1058
Incensario. San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XVIII. Rococó.	Desconocido	1067
Naveta. San Pedro de Ponte do Porto	Último tercio del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1078
Cáliz. San Martín de Touriñán	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1034
Cáliz. San Cipriano de Villastose	Segundo cuarto del siglo XIX. Neoclásico.	Desconocido	1035
Cruz parroquial. San Cipriano de Villastose	Primer tercio del siglo XIX. Neoclásico.	Relacionada con Reboredo	990
Cáliz. Santa María de Xaviña	Tercer cuarto del siglo XVIII. Barroco.	Desconocido	1026

## CONCLUSIONES

-Es necesario constatar la importancia de la documentación en cuanto a que posibilita, no sólo datar obras y conocer su autoría, sino también conocer datos sobre el proceso creativo de la propia obra: contratación, modos de pago, transporte, método de trabajo de los artistas, etc. La documentación con la que contamos es abundante y ha permitido datar varias piezas, establecer su autoría y conocer datos interesantes sobre el proceso creativo de la obra de arte religiosa. No obstante, muchos de los libros de fábrica se han perdido, bien por extravíos y movilidad de los párrocos, bien por deterioro físico. Hay que insistir, una vez más, en la conveniencia de centralizar los libros de fábrica en el *Archivo Histórico Diocesano* de Santiago de Compostela para prevenir la desaparición de estas magníficas fuentes además de facilitar las labores de investigación.

-Los condicionantes geográficos y climáticos tienen su influencia en el arte de la zona de la Costa da Morte. Algunas de las parroquias de Muxía y Camariñas son todavía hoy de difícil acceso...!cuánto no lo serían en otras épocas!. Son zonas alejadas y de difícil acceso lo que influía en las dificultades de transporte de las piezas, necesidad de pernoctar varios días en las aldeas a causa del mal tiempo y las pésimas comunicaciones para realizar cualquier tipo de actividad artística. Para asentar un retablo o hacer algún arreglo “in situ” en la parroquia, había que alojar al artista y su mano de obra varios días. Además, el clima y la humedad tan alta que hay en estas parroquias, eminentemente marítimas, hacen que las condiciones de conservación de las obras (sobre todo las realizadas en madera) sea en muchas ocasiones nefasto y, cuando menos, malo.

-En este sentido, la conservación de las piezas es bastante deficitaria pudiendo poner como ejemplo más flagrante los retablos de San Pedro de Coucieiro, de relevante calidad artística y actualmente en malas condiciones de conservación. En cambio, en los últimos años se ha restaurado, aunque no en profundidad, el Retablo Mayor del Santuario de la Barca en Muxía que lo

venía necesitando para solventar problemas de asentamiento, grietas, pérdidas de policromía abundantes, etc. No obstante, es necesario que estas restauraciones estén siempre supervisadas por profesionales ya que, en caso contrario, se alteran de tal modo que pierden su calidad artística original.

-La financiación de las obras solía correr a costa de los feligreses, cuyas bajas rentas obtenidas fundamentalmente con la agricultura y con la pesca, no alcanzaban para satisfacer las exigencias de los visitantes que ordenaban cambiar retablos, enterrar imágenes por “encontrarse indecentes” y sustituirlas por otras nuevas, dorar retablos cuya pintura tardaba varios años en afrontarse o recomponer piezas de orfebrería realizadas con plata, etc.

-En cuanto a la figura del donante aparecen puntuales referencias documentales. Pertenecen bien a la *clase alta* como es el caso de los condes de Maceda que donaron el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Muxía y acometieron la pintura de al menos uno de los retablos laterales dedicado originariamente a Santiago Apóstol, hoy bajo la advocación de San Miguel Arcángel. El otro sector pudiente que puede costear obras es el *clero*, tal es el caso del párroco de San Pedro de Coucieiro, Don Agustín Rosendo del Monte, que financió y donó dos de las capillas de la iglesia y sus retablos, de bastante calidad en los que utilizaron soluciones muy innovadoras en el círculo compostelano en aquel momento. También José Bermúdez Mandiá, canónigo rectoral Catedral Santiago, que donó un cáliz en 1720 para el Santuario de la Barca o D. Andrés de Insua y Pazos, arcediano de Carballada que hizo lo mismo un siglo más tarde, en 1850.

-Existen dos puntos dinamizadores de la actividad artística dentro de la zona de estudio. Por un lado el Santuario de Nuestra Señora de la Barca (Muxía) donde la presencia de *Miguel de Romay* haciendo allí el Retablo mayor (1717) supone que su taller se mueva por parroquias cercanas a él (Camariñas) o incluso que sus obras sean copiadas por artistas rurales (Retablo Mayor de Divino Salvador de Camelle). Por otro lado, está el eje Ponte do Porto-Camariñas con la presencia del orfebre Blas Espín o el escultor *José Ferreiro*

que realiza diversos trabajos en la zona y atrae a su taller y escultores de su círculo (parroquia de Carnés).

-En cuanto a los talleres de artistas se puede confirmar que, como se viene demostrando en anteriores estudios, además de la presencia de talleres compostelanos hay otra serie de talleres rurales autóctonos o procedentes de villas mayores, que por un lado son interesantes por su calidad artística y por otro copian y reinterpretan modelos iconográficos de distintos autores compostelanos, lo que confirma entonces la influencia de este importante foco artístico gallego en las parroquias de la Costa da Morte.

Del foco santiagués se documenta la presencia de grandes figuras del barroco compostelano (Miguel de Romay, Domingo Antonio de Uzal, Ángel Piedra, etc.) y del arte neoclásico (Ferreiro, Fabeyro, Reboredo, etc.). Si bien era de sobra conocido el trabajo de Romay en Muxía (Otero Túnñez<sup>855</sup>) y el de Ferreiro en la ría de Camariñas (Bouza Álvarez<sup>856</sup>), se aporta ahora documentación inédita de los libros de fábrica así como el estudio pormenorizado de sus obras. Además, se rastrea y detecta la presencia de sus talleres o seguidores de los maestros, no sólo en las propias parroquias donde ellos mismos trabajaron, sino también en algunas otras, aunque siempre sin documentar. Tal es el caso del Retablo de la Capilla del Carmen en Camariñas realizado por alguien del círculo de Romay u otras en las que se repiten las características estilísticas de Ferreiro. Seguidores de este escultor estuvieron muy activos en la zona de la Costa da Morte puesto que detectamos sus características estilísticas en obras de algunas parroquias como Camariñas, Carnés, Ponte do Porto, Coucieiro, etc.

Precisamente proceden de Noya José Fabeiro, José Málvarez, Ramón Noya, Ignacio de Mendoza, Bernardo Rodiño,... resultando un núcleo bastante activo que se mueve por algunas parroquias de Nemancos y que además están documentados en arciprestazgos vecinos (Soneira y Duio).

En cuanto a los artistas autóctonos destaca el orfebre Blas Espín que, si bien nació en Nápoles, desarrolló su profesión en Ponte do Porto (Camariñas).

---

<sup>855</sup> OTERO TÚÑEZ, R. (1958): "Miguel de Romay, retablista", *Compostellanum*, p. 200.

<sup>856</sup> BOUZA ÁLVAREZ, J.L (1972-1973): "El Escultor Ferreiro en Camariñas (La Coruña)" en *Compostellanum*, vol. XVII, Santiago, pp. 277-288.



Citado por Couselo Bouzas<sup>857</sup>, en su obra incidió Lema Suárez al afrontar la investigación en el arciprestazgo de Soneira<sup>858</sup>. A la vista de la documentación y obras de Nemancos, donde estaba su taller, han aparecido más citas relacionadas con él y más obras documentadas y/o atribuibles a él.

Pero además hay otros núcleos artísticos que están aportando mano de obra para realizar muchas de las obras de las parroquias de Nemancos. Destaca Cee, con los talleres de Mayán y Nimo, Santa Comba o Carballo con algunos casos de escultores que trabajan en la zona.

-Retablos: hay tres tendencias en las distintas iglesias del arciprestazgo en cuanto a número de retablos se refiere. Por un lado algunas iglesias pequeñas, sobre todo románicas, han perdido su único retablo, caso de San Julián de Moraime, Santiago de Cereixo, San Pedro de Leis, San Tirso de Buiturón, etc. Una pequeña parte tienen un único retablo: Capilla del Carmen de Camariñas, Divino Salvador de Camelle, San Martín de Ozón, etc. Pero varias iglesias de Nemancos tienen más de dos retablos e incluso más de tres: San Cristóbal de Carnés, San Pedro de Coucieiro, Santuario de Nuestra Señora de la Barca, San Xurxo de Camariñas, San Martiño de Touriñán, San Cipriano de Villastose, etc. Podemos decir que se trata de una zona prolífica en cuanto a retablística se refiere, de calidad media-alta en la que se conjugan grandes obras con otras más modestas, realizadas por talleres rurales.

Se conservan restos de retablos del siglo XVII pero ninguno completo. Del siglo XVIII se conserva un importante conjunto de retablos, algunos de gran calidad artística, que repiten fórmulas que encontramos en la Diócesis de Santiago y de autoría conocida en algunos casos. Tal es el caso del Retablo Mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Muxía realizado por Miguel de Romay en 1717, el retablo mayor de la iglesia de San Jorge de Camariñas realizado por el taller de Ferreiro circa 1790, el conjunto de retablo mayor y laterales de San Pedro de Coucieiro en Muxía donde

---

<sup>857</sup> COUSELO BOUZAS, J. (1932): *Galicia artística en el s. XVIII y el primer tercio del siglo XIX.*, Santiago, 284.

<sup>858</sup> LEMA SUÁREZ, X. M. (1991): "Ourivería compostelana: noticia dos mestres prateiros que traballaron para o arciprestado de Soneira. Un activo obradoiro rural na Ponte do Porto, o do ourive Blas Espín (séc. XVIII-XIX)", *Compostellum*, vol. XXXVI, núm. 3-4, pp. 577-590. Idem (1998): *A arte relixiosa na terra de Soneira*, Ed. Coordenadas, 2ª edic. A Coruña.

participaron artistas del foco noiés, los retablos neoclásicos de San Pedro de Ponte do Porto o algún ejemplo interesante perdido en algunas de las iglesias de más difícil acceso. En este sentido, el interés del trabajo radica además en el hecho de que hay muchas obras que, sin alcanzar grandes niveles de calidad, repiten tendencias, tipologías, etc. bien plenamente vigentes en la Diócesis compostelana, bien perviviendo bastante tiempo después.

-Escultura: la calidad de las piezas es bastante desigual. Hay un buen número de piezas de cierta calidad artística e interés iconográfico, ya que repiten modelos procedentes de Santiago. Pero, sin duda, son más abundantes las piezas de carácter rural y media o escasa calidad. Es el apartado más abundante con imágenes tanto de época barroca como del siglo XIX.

Destaca el elevado número de imágenes de Cristo crucificado (un total de 24 imágenes), varias iconografías de la Virgen de las que destacamos las del Carmen, Rosario, Dolores, Inmaculada, Asunción, etc. por ser aquellas en las que hay más cantidad de piezas. Casi todas las iglesias tienen un ejemplar de estas iconografías. También destacan dos iconografías propias del arciprestazgo: la Virgen de la Barca y la Virgen del Monte, ambas relacionadas con una “aparición” local.

De los personajes bíblicos cabe destacar la abundancia y variedad iconográfica de representaciones de San José (14 imágenes), San Juan Bautista (8 imágenes) y un abundante y variado repertorio iconográfico de apóstoles. En este sentido tengamos en cuenta que hay dos apostolados en el arciprestazgo: el de Miguel de Romay para el Retablo Mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Muxía y otro en la parroquial de Camelle aunque sabemos de la existencia de otros apóstoles en la iglesia de San Tirso de Buiturón, realizados por José Ferreiro, desgraciadamente hoy perdidos<sup>859</sup>.

Destacan Juan, Pedro y Santiago el Mayor como los apóstoles más veces representados y con más riqueza iconográfica en sus representaciones.

En cuanto a la pequeña muestra de santos mártires responden, en una mínima parte a las advocaciones de algunas de las iglesias del arciprestazgo y

---

<sup>859</sup> Documentación recogida por FREIRE NAVAL, A. B.: *Aportación documental al estudio de la actividad artística del monasterio de San Martín Pinario...*

otras a devociones muy habituales en la geografía gallega tales como san Blas, santa Lucía, san Cristóbal, etc.

Finalmente, la mayor parte de santos confesores representados en el arciprestazgo pertenecen a órdenes religiosas, excepto San Roque (21 imágenes) a quien se tiene especial devoción en Galicia por ser el abogado contra la peste. Destacan en número benedictinos, carmelitas y franciscanos. De todos ellos, es San Antonio con 26 imágenes, el que más aparece en las iglesias de Nemancos, lo que responde a su carácter “*milagreiro*” y taumatúrgico. Su calidad artística en general no es muy destacada salvo excepciones como los representantes de las órdenes religiosas del Retablo Mayor del Santuario de la Virgen de la Barca, San Pedro de Coucieiro y San Pedro de Ponte do Porto.

La cronología de las piezas es variada y sigue la tónica general del arte gallego condicionado por los sucesos históricos, políticos y económicos, tal como se analiza en los apartados de retablos y escultura. Hay abundantes obras barrocas sobre todo del segundo tercio y último tercio del siglo XVIII, del último tercio del siglo XIX y también del siglo XX. De éste último periodo por cierto, no necesariamente de pasta de madera y foráneas y, a veces, de cierto interés en cuanto a que conjugan estilo ecléctico con modelos iconográficos conocidos que se repiten hasta la saciedad.

-Pintura. Las únicas obras pictóricas del arciprestazgo en el período cronológico que nos ocupa<sup>860</sup> son los óleos sobre tabla que recorren los retablos de Santiago (hoy de San Miguel Arcángel) y de San Juan Bautista del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Muxía. Realizadas por Domingo Antonio de Uzal en 1726 por encargo de los Condes de Maceda, suponen un interesante repertorio iconográfico contrarreformista y de nuevas devociones del momento, de especial interés para los condes<sup>861</sup>, además de una muestra

---

<sup>860</sup> Recordemos que en la Iglesia de San Julián de Moraime se conserva una de las mejores muestras de pintura mural gallega, datadas en el siglo XVI y estudiadas en su momento por CABADA GIADÁS, C.: *Memoria e imaxes morais, o ciclo mural de San Xulián de Moraime*, Congreso Internacional da Cultura Galega, Dirección Xeral de Cultura, Santiago de Compostela, 1992, pp. 65-72.

<sup>861</sup> Estas piezas pictóricas están estudiadas en su tesis doctoral por MONTERROSO MONTERO, J.M.: “La obra de Domingo Antonio de Uzal y el Santuario de Nuestra Señora de la Barca de

del trabajo de Domingo Antonio de Uzal, pintor compostelano de cierto renombre. A él se atribuye también el *exvoto* de Don Gonzalo de Manuel de Lanzós que se encuentra en el mismo Santuario.

-Orfebrería. Se han perdido muchas piezas bien por robos, saqueos, reutilización para obtener plata y hacer otras nuevas,... (además del hecho de que el investigador no siempre puede acceder al número total de piezas pues están custodiadas, en su mayor parte, en las casas de los vecinos para despistar así a los posibles ladrones). Aún así, desterramos el pensamiento de que hay pocas obras de orfebrería puesto que, en el momento actual conocemos la existencia de un total de 18 cruces parroquiales y procesionales, 37 cálices, 7 ostensorios, 8 incensarios, 10 copones, 8 navetas, algún juego de vinajeras, lámparas de plata, coronas, etc. Sorprenden algunas piezas por su calidad como el caso de la Cruz parroquial de Carantoña, pieza del segundo tercio del siglo XVI, o la cruz parroquial de Moraime y un cáliz realizados con toda seguridad por Ángel Piedra, importante orfebre compostelano, aunque curiosamente falte la documentación<sup>862</sup>. Sí está documentada la presencia de Reboredo que realizó varias piezas para el arciprestazgo: los cálices de Santa Leocadia de Frixe y Santa María de Muxía llevan su sello así como la Cruz parroquial de Villastose que es idéntica a algunas documentadas del autor<sup>863</sup>. Además sus modelos se copian en algunos ejemplares de cruces parroquiales.

Hay que hacer mención especial a la actividad artística del taller de los **Espín** en Ponte do Porto que fue muy prolija y de calidad. Se completa el estudio sobre su obra con algunas piezas datadas y otras atribuidas. Se trata del orfebre más contratado de todo el arciprestazgo para realizar piezas y arreglos de otras.

---

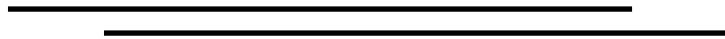
Muxía”, *Abrente*, nº 27-28, (1995-96) pp. 233-250. Idem: *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

<sup>862</sup> Véase LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>. (1999): “Cruz parroquial. Iglesia de San Julián de Moraime” y “Cáliz. Iglesia de San Julián de Moraime”, fichas del Catálogo de la exposición *Santiago. San Martín Pinario*, Xacobeo 99, pp. 497-500.

<sup>863</sup> Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1998): “Juegos de plateros compostelanos...”



## **ADDENDA DOCUMENTAL**





## ADDENDA DOCUMENTAL

La documentación que se utiliza para datar las obras de esta investigación está recogida en el trabajo previo Aportación documental al estudio histórico artístico del Arciprestazgo de Nemancos, tesis de licenciatura inédita (LÓPEZ AÑÓN, E. M<sup>a</sup>, septiembre de 1998).

Las fuentes consultadas fueron los libros de los Archivos Parroquiales y Archivo Histórico Diocesano. El período cronológico que abarcan todos ellos comprende desde principios del s. XVII -Libro de la Cofradía de S. Cristóbal de Carnés. 1609-1720- hasta la actualidad, si bien el grueso de documentación manejada es de los siglos XVIII-XIX. Los libros que nos interesaban para el estudio son los Libros de Fábrica, Libros de Cofradías, Libros de Visitas y Libros de Inventario aunque, en ocasiones, hemos encontrado información interesante desde el punto de vista artístico en algún libro, a priori de Bautizados y Defunciones, que resultó ser también de fábrica.

En los siguientes casos, no contamos con documentación parroquial: Santa María de Xaviña, Santa María de la O, San Cipriano de Villastose y Capilla de S. Juan y de Ánimas de Muxía. En los dos primeros creemos que existe fondo documental, pero nos fue negado el acceso al mismo. En los otros, simplemente, los libros se perdieron. Para estos casos, hemos acudido a los Libros de Varia del propio Archivo Histórico Diocesano en los que hemos encontrado algún dato interesante, que supuso al menos la constatación de la existencia de las iglesias o de alguna pieza en determinadas fechas.

Después de aquella investigación y durante el transcurrir del presente trabajo, aparecieron documentos interesantes para la parroquia de Camelle, Ponte do Porto y Camariñas que se incluyen en esta addenda. Además, incluimos los Contratos del Retablo Mayor del Santuario de la Virgen de la Barca en Muxía: el del escultor Miguel de Romay y el del pintor Domingo Antonio de Uzal, ambos con los Condes de Maceda, que se conservan en el Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela.



# Documento 1

## CAMARIÑAS

Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela.

**Fondo: Camariñas. Serie: cofradías. Legajos: 2 y 3.**

Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores, 1737-1802.

Folio 1 rº.

Año de 1757. Libro de cuentas y gastos, entradas y salidas de caudales en el arco de tres llaves de el Deposito de la Sagrada Congregación de los Dolores de la Villa de Camariñas instituida al celo y aplicación de el Rmo. R. Juan de Lenzano? De la Compañía de Jesús, Misionero Apostólico, haciendo Misión en esta Villa y feligresía de San Jorge de Buria por el mes de Diziembre de el año de mil siete cientos cinquenta y siete, a petición de el Procurador General, Regidores de dicha Villa y más individuos...

1761, folio 7 vº:

"Item es data treinta reales que pagó por la zerradura y una llave dorada y otros de fierro que sirven en la custodia de Nuestra Señora".

Folio 8 rº:

"Assimismo se le admite en data treinta y dos reales vellon que costaron dos libras de oro con que se doro el junquillo de la espalda de el Camarín por ser obra hecha ademas de lo concertado en la pintura de el Retablo."

1764.

172 rº.

"Item setenta y cinco reales de otra limosna que dio un devoto ofrecida, si el milagroso santuario le libraba y a su embarcación de un peligroso naufragio, los que por muerte de dicho Don Simon de Lago tiene en su poder el Director de la Congregación".  
(Simón de Lago era el "tesorero".)

1768.

folio 15 vº:

"Ytem tres reales y medio de tafetan para a composicion del manto de Nuestra Señora." (De los Dolores) Luego estaba hecha ya.

1771.

folio 21 rº.

"A Don Gregorio Mallón por su trabajo y pintura de las andas de la Virgen". 45 reales.

1785.

folio 34 rº.

Inventario de las alajas que de la Virgen de los Dolores se hallaron en poder del sirviente de Altar maior y de Doña María de Peñalba que esesificadas por menor son es asaver:

...Un platillo de plata...

...una espada de plata...

un círculo de plata con espoleta de idem...

1788

folio 36 rº.

"A José Soneira de Castro por conponer el monumento de la Costodia". 002 reales.

1789.

folio 36 vº.

"Por más a Jose Soneyra de Castro por su trabajo dos reales y medio".

1790.

folio 37 rº.

"Del trabajo de Jose Soneyra de Castro para poner y sentar la custodia del Santísimo Sacramento".?

"Con mas de los ayudantes de Altar para ser el trabajo sse dio dos reales."

1792.

folio 39 vº.

"Por compussion de la Corona y dorarla treynta reales".

"Del carpintero por su trabajo y madera para colocar los quadros doce reales".

## Documento 2

### PONTE DO PORTO

Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela.

**Fondo: Ponte do Porto. Serie: cofradías. Número: 3.**

**Libro de la Cofradía del Espíritu Santo de Ponte do Porto (Camariñas). 1692-1889.**

FOLIO 1 rº. En el nombre de la Ssantissima Trinidad Padre, Hixo i Hesperitu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero. Constituciones de la cofradía del sperito santo inclusa en el puerto de Camelle de la

feligresía de San Pedro del Puerto instituydas formada este presente año de mill y seiscientos y noventa por los parroquianos de la dicha feligresía y otros mas circunvecinos y cofrades que al presente son y fueron de dicha feligresía digo cofradía siendo cura y rector D. Sebastián de la Torre el qual y nos los besinos de dicha feligresía constituimos y formamos esta santa cofradía para mayor honrra y alavança del sperito santo que nos alunbre al Buen acierto aumento de su obra y culto devino por manecencia de la devoción de los fieles cristianos y puerto seguro de los navegantes de vajo de cuyo amparo son ancorados y surd [...] y sus navegaciones favorecidos de tan grande señor que estando como hesta a la mrda de los que navegan y orillas de la mar les libra de enemigos y olas y tormentas della y ase aportar y borrar seguros devajo de FOLIO 1 Vº su bandera y hermita sin ningún peligro y para que vaya adelante hesta santa cofradía y cresca la devoción de los fieles cristianos dende luego la fundamos queremos y ordenamos con las constituciones que irán declaradas que queremos se guarden y cumplan y executen inviolablemente para mayor honra y servicio de Dios Nuestro Señor y su bendita madre...

FOLIO 12 Rº. Quentas que se tomaron a Julio Bermúdez de Castro, mayordomo que ha sido de la cofraía del spirito sancto nuevamente fundada los años pasados de noventa y noventa y uno...

1696-1697.

DIVERSOS ARREGLOS EN LA CAPILLA DEL DIVINO ESPÍRITU SANTO. FOLIO 13 Vº.

Dio en data y descargo quince reales que puso en veinte y quatro ferados de cal, que le compraron para componer la capilla del glorioso sancto...

(También habla de tablas, pontones, etc...)

1699. OBRAS EN LA CAPILLA DEL DIVINO ESPÍRITU SANTO. FOLIO 15 Vº.

Primeramente dio en data y descargo siento y treinta reales que me entrego a mi dicho rector para pagar a los maestros de la obra del glorioso santo...

1700. OBRAS EN LA CAPILLA DEL DIVINO ESPÍRITU SANTO. FOLIO 17 Rº¿.

Mas da por descargo treinta y siete reales y medio que dio en especie de siete ferrados y medio de trigo a Fernando de Lema, maestro de carpintería a quenta de la obra que hiço en la hermita.

1702. FOLIO 19 Rº. 200 reales a los maestros de la obra.

1706. MAESTROS QUE PARTICIPARON EN LA OBRA. FOLIO 20 Rº.

Fernando de Lema. 163 reales.

Jerónimo Nunes. 314 reales.

Ignacio de Lemus. 280 reales.

Santiago de Rego. 280 reales.

Juan de Lemus. 280 reales.

Se trajeron tablas de la villa de Laxe. 33 reales.

Cal, vino y comida de los maestros.

1703 y 1704. FOLIO 22 Rº. Dato curioso:

Mas da por descargo dos reales y medio y entrego con horden del señor arcobispo de Santiago para la obra de Conxo.

Mas dio por descargo un real y medio para redificar el conbento de San Simón de la orden de Nuestro Padre San Francisco que se halla en la isla de Redondela por averla arruinado los ingleses.

FOLIO 26 Vº.

En la casa rectoral de Riaços a diez días del mes de octubre año de mill setecientos y veinte y uno yo Don Andrés de Hombre García de Feanes? Rector propio de San Pedro del Puerto...para más claridad de las quantas passadas y anotaciones de los margenes de cada una de las dichas quantas y que los mayordomos no tropiezen unos con los otros para aver de cada uno dar quenta de lo que lexitimamente le toca y renta de pagar a la cofradía del Spiritu Sancto se da en esta dicha feligresía del Puerto, pongo por claridad tener el día presente de la ...? de esta declaración el ballor de dicha cofradía con el caudal de ochocientos y once reales y cinco maravedíes de vellón de los quales con ultimo mayordomo que es Julio Carril debe dar quenta al mayordomo su subcessor mediante las demas que consta de dichas quantas acerse pago para en quenta de la obra que se esta haciendo en la ciudad de Santiago y en esta dicha feligresía. Para dicha capilla del Spiritu Santo media? no tiene ninguna limpieza si no que se lleve de la parroquial y la obra referida es un retablo para dicha capilla, frontal de madera, tarima de madera, ara y se compró cálix y los mas ornamentos par aver de celebrar el santo sacrificio de la misa esto es assí la verdad y para que conste lo firmo yo dicho rector.

1719. Anotaciones al margen.

FOLIO 27 Vº. Zera 015. Los mayordomos que lo han sido sus antecesores a mi como al cura, para aver de pagar el retablo, un cáliz con parales y mas ornamentos para dicha capilla delspiritu santo por no tener algunos y para maior claridad lo firmo.

1724. FOLIO 28 Rº. Dio por descargo unmil y ducientos reales de vellon que llevo FOLIO 28 Vº Juan Queixo entallador vecino de la ciudad de Santiago por el retablo nuevo que hizo para dicha capilla.

Mas dio por descargo treinta reales de vellon que llevo Joseph das Eixas? Ensamblador y maestro de obras por la tasa de dicho retablo.

Mas dio por descargo ciento y ochenta y cinco reales que llevo y entrego al hierno de Juan López platero vecino de la ciudad de Santiago por un cáliz con su patena nuevo que compró para dicha capilla.

Mas dio por descargo treinta y seis reales de vellon que gasto en el carreto que llevo Sebastián do Carril a Santiago para traer el retablo para dicha capilla.

Mas dio por descargo treinta reales de vellon que llevo y gasto Andres do Carril en llevar y traer de Santiago al dicho Juan Queixo para aver de aqentar el dicho retablo.

Mas dio por descargo treinta reales que llevo de guantes el referido maestro.

Mas dio por descargo seis reales de vellon con que compró clavos y clavijas para aver de asentar y asegurar dicho retablo en su capilla.

Mas dio por descargo ocho reales de vellon que gasto en su casa en dos días que asistió en ella el maestro que vino a aqentar dicho retablo...

FOLIO 29 Rº. Mas dio por descargo noventa reales de vellon procedidos de un frontal nuevo de madera con sus pinturas y juntamente la tarima que compró para dicha capilla.

1740-1741. FOLIO 44 Vº. Da en datta veinte reales de vellon ymporte de quenientas texas que compró para rettexar la yglessia digo ermita. Mas dos reales que traxo dicha ttexa desde la villa de Camariñas a la Puente del Puerto.

1741. FOLIO 47 Vº. Da en datta seiscientos y cinquenta reales de vellon que pago a Juan Antonio Gomez 3º pintor, por la pintura del Retablo de dicho santto, en cuya cantidad se remato en el sobredicho como mexor posttor según consta de su recibo que se alla en este libro. Mas ochenta y quatro reales de vellon que llebo dicho Juan Antonio por la reedificación de la lmaxen del Spirito Santto, a que le anadio la tiara e ymaxen del santo Cristo con su pintura y peana sobre que esta dicha Ymaxen.

## Documento 3

### SANTUARIO DE LA BARCA, MUXÍA

#### **CONTRATO ENTRE LOS CONDES DE MAZEDA Y MIGUEL DE ROMAY PARA HACER EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA DE MUXÍA. 1717.**

Archivo Histórico Universitario. Santiago de Compostela  
Protocolo notarial 3469, 1717, Simón Rodríguez, Santiago.  
Folios 500 rº a 501 vº.

“Contrato entre Don Francisco Mourín y Miguel de Romay re el retablo de la capilla de  
Nuestra Señora de la Barca.”

“En la ciudad de Santiago a veinte y ocho días del mes de diziembre año de mil setezientos y diez y siete ante mi servicio comparecieron presentes Don Francisco Mourín, juez ordinario de la Puebla de Zereijo y administrador de las rentas que en aquella Jurisdiccion y su Partido tiene y se pagan a su (...) el Excelentísimo Señor Conde de Maceda como tal. Y en su nombre de su Excelentísima, por quien siendo necesario se obliga y presta la suficiente (caución?) derrato grato en forma de la una parte = y de la otra Miguel de Romay, maestro de escultura y arquitectura, vecino del barrio de Santa Clara, parroquia de San Miguel dos Agros de esta ciudad y entre tantas partes dijeron hacían y hacen entre si el contrato siguiente: por el cual el dicho Miguel de Romay toma a su cargo y se obliga con su persona y bienes, muebles y raíces habidos y por haber, de dar hecho y fabricar a toda costa el retablo del altar mayor de la capilla de Nuestra Señora de la Barca, inclusa en los términos de la feligresía nuestra y villa de Mugía que a disposición de su Excelentísima actualmente se esta fabricando todo el y sus imágenes de madera de castaño bravo sana y de buena calidad, libre de toda carcoma según y de la manera que demuestra la planta que para su fabrica se hizo y fue firmada de su Excelentísima y del dicho Miguel de Romay. Éste, de mano de dicho don Francisco Mourín recibió y llevó a su poder. Excepto la imagen de la custodia, que esta se ha de omitir, y el camarín de Nuestra Señora, ha de ser del todo bien adornado con sus angelillos abajo en el asiento para que tengan mano de las luces; y dos arriba para tener las arañas a los lados de la Santa imagen.

Y abajo en el pedestal adema(s) de los cuatro patriarcas que la planta significa, se han de añadir otros cuatro que han de ser san Agustín, san Pedro Nolasco, san Ignacio de Loyola y san Cayetano que en todos son ocho; y en dicho retablo a de ir el apostolado cada uno en (el) lugar que se le corresponde; en el cual se ha de demostrar la luna llena. Y en el se han de pon(er) los atributos, añadiéndose plátano, el trono de Salomón, puerta del Cielo, candelero, arca del testamento, casa de Dios, ciudad, torre, castillo, sol, estrella, fuente con sus caños bien demostrados y pegados a ella. Y de suerte que no se rompan lirio, ciprés, azucena, rosa, escala, palma, espejo y en la tarjeta de San Miguel a de decir "Quien Como Dios y María"; uno y otro en la conformidad que se haya anotado de abajo el pedestal en la misma planta. Y dicho retablo ha de ocupar el respaldo de la referida capilla comenzando su altar desde la grada del altar hasta cerrar arriba en la bóveda y el ancho de esquina a esquina de la calidad que la planta lo manifiesta y por estar en ella duplicados los atributos estos han de ser conforme los pide el arte quitando unos y añadiendo otros, todo ello bien dorado y con entera perfección a vista de maestros del arte nombrados por una y otra parte. El otorgante le ha de dar hecho fabricado puesto y asentado en la referida capilla para el día primero de septiembre del año que vendrá de mil setecientos y diez y nueve y por todo ello el dicho Don Francisco Mourín tan solamente le ha de dar y pagar por cuenta de su Excelentísima doce mil reales de vellón y de a treinta y cuatro maravedís, cada uno en esta manera: los tres mil de ellos luego y sin dilación alguna para prevenir las maderas y dar principio a la obra y los demás a plazos conformes en ella seguir trabajando. Y lo que a lo último se le debiere de dicha cantidad, se le ha de dar y pagar luego que la obra se halle asentada visitada y declarada por bien hecha, obrada y asegurada; y además de los dichos doce mil reales, el sobredicho le ha de dar para la estada o estadas que estuvieren de armar en dicha capilla para asentar y fijar la obra, todas las maderas necesarias y no otra cosa alguna, ni el otorgante por todo ello en ningún tiempo ni manera a de poder pedir tasa ni otra paga y satisfacción aunque sea alegando (...) y engaño. Y otro cualquiera de que se pudiere valer se aparta ya por apartado. Y necesario siendo en caso por lo de que va hecho contra el (que hubiere) algún engaño desde ahora por la devoción que tiene a dicha Santa imagen de Nuestra Señora y especial deseo

de ver sus obras en dicha capilla concluidas con entera perfección, se lo cede re (...) y transfiere para que sirva de obsequio con declaración de que si además de lo que muestra la planta y aquí se contiene pareciere ser conveniente añadir alguna cosa, antes de ejecutarla ha de preceder sobre ello entre ambas partes nuevo contrato y ajuste. Y no siendo así su Excelentísima y don Francisco Mourín no estén obligados a pagarle por ello cosa alguna por ser como es todo lo referido. Condición de este el cual se obliga el otorgante según dicho es de asiente? y al cumplimiento de todo ello quiere y consiente ser compelido prebendado por todo rigor de derecho en razón de que a mayor abundamiento digo daría y dio consigo por su fiador deudor y principal pagador a Sebastián Gomez Canzela maestro de fuegos (...) de esta ciudad el qual que esta presente mostrándose sabedor del arriesgo al que se expone (...) lacedelio y haciendo como hace de deuda y causa ajena suya propia tomándola sobre sí mismo y renunciando a las leyes que en este caso hablan y debajo de ellas ambos principal y fiador juntos (...) (...) a vez de uno y cada uno de ellos de por si ynsolidum y por el todo renunciando como dixeron renunciaron las leys de duobus rex devendit. Y la auténtica presente ochita de fidymoribus y el derecho acion y excrucion de bienes y deuda y más leys de mancomunidad debajo de la misma prometen y se obligan con sus personas y bienes y raíces habidos y por haber de que el dicho Miguel de Romay para dicho día primero de septiembre de mil setecientos y diecinueve dará según va obligado, hecha y asentada dicha obra de la calidad y forma que aquí va expresado y contiene la planta que lleva a su poder a vista de maestros del arte y ante todo cumplir exactamente con lo que de que está hecho mención sin que falte cosa alguna, y en defecto el dicho Sebastián Canzela como su fiador a costa de sus bienes lo hará y ejecutará enteramente. A que tan bien quiere y consiente ser compelido y apremiado por todo rigor de derecho y el principal hace otra tal obligación como la antecedente de rellenar y sacar a paz y a sa(h)io. Y si de(...) de esta obligación y fianza a su fiador y si alguna cosa por el pagare o lartare? se la volviera y restituya con las costas que le causaren solamente pena de campelo y apremio= Y el dicho Don Francisco Mourín dice acepta esta escritura de contrato y se obliga en forma con su persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber de dar y pagar a dicho Miguel de



Romay para dar principio a la obra y prevenir las maderas necesarias los referidos tres mil reales de vellón luego y sin dilación alguna, y los nueve mil restantes a plazos según fuere trabajando en ella y a lo último y después de asentada, visitada y declarada por buena, le entregara y a su entera satisfacción de la porción que de los dichos doce mil reales se le restan a deber según queda expresado sin descuento ni omisión pena de ex(...) y costas= y además de ello prevendrá y dará al dicho Miguel de Romay todas las maderas necesarias para las estadas que se hayan de hacer para asentar y fijar la obra sin dar lugar a dilación a que quiere y consiente ser apremiado y en esta conformidad todos tres se vuelven a obligar de estar y pasar por todo lo que ha contenido sin contra ello ir ni venir en tiempo ni manera alguna, pena de no ser oídos y de pagar las costas que se causaren para cuyo cumplimiento y firmeza dieron su poder cumplido a los jueces y partidas de juicio y jurisdicción donde se someten para que así se lo hagan cumplir, pagar y guardar como si lo aquí contenido fuera sentencia definitiva de juez competente pasada (...) cerca de lo cual renunciaron a toda ley de(...) con la general y derechos de ella en forma que así lo dijeron y otorgaron ante mi y lo firmaron de sus nombres excepto el dicho Sebastián Cancela que dijo no saber, lo hizo por el de su ruego uno de los presentes que lo fueron (...)"





[illegible]



[illegible]





## Documento 4

### SANTUARIO DE LA BARCA, MUXÍA

#### **CONTRATO ENTRE LA EXMA. CONDESA DE MAZEDA Y DOMINGO ANTONIO DE UZAL SOBRE LA PINTURA DEL RETABLO MAYOR**

Archivo Histórico Universitario. Santiago de Compostela  
Protocolo notarial 2889, 1725-1729, Simón Rodríguez, Santiago.  
Folios 32 rº a 33 rº.

“En la Ciudad de Santiago a veinte y seis días del mes de febrero año de mill setecientos y veinte y seis por delante mi (ğ) y la Excelentísima Señora Doña Theresa Taboada Castro y Villamaría, condesa de Maceda, residente en esta Ciudad de la una parte= Y de la otra Domingo Antonio de Uzal pintor vezino de ella dijeron tener entre sí antes de ahora tratado hacer como el tenor de la presente escritura y en la forma y manera que en derecho mejor lugar haya hacen el ajuste y contrato del tenor siguiente= por el cual el sobredicho de su cuenta y cargo el pintar y dorar a toda costa así el retablo principal de la Soberana Reyna de los Ángeles Virgen de la Barca, como el del glorioso Apóstol Señor Santiago que de orden de la Excelentísima Señora otorgante y del Excelentísimo Señor Conde Don Joseph Benito de Lanzós Noboa y Andrade su marido difunto ahora de próximo se han hecho y asentado en el santo templo que de pocos años a esta parte hicieron inmediato al sitio del antiguo en que la Madre de Dios estaba junto a la villa de Mugía y el púlpito y rejas que dividen el cuerpo de la iglesia y la que está en el presbiterio y sirve de comulgatorio la que esta entre tribuna y dos Canceles: el uno en la puerta principal y en otro en la traviesa dorando al óleo y pulimento toda la tabla con sus medias cañas, junquillos, filetes y perfiles que adornan ambos retablos, y los fondos o lisos coloridos a modo de mármol, y de concha con variedad de colores a manera de embutidos; y las imágenes con colores finos grabando sus labores de oro por las orillas del ropaje y más partes

correspondientes con buenas encarnaciones los respaldos de los nichos donde están: los unos con pintura color de cielo, y otros fingiendo tela de la más rica y lucida dando a los atributos que corresponden a la Virgen, y se hayan en la referida obra, el color que pertenece a cada uno, y todos los colores finos, interpolando algunos perfiles de oro a modo de estofado en aquellas partes a que correspondiere, y la de dicho púlpito, rejas y canceles color verde, y más coloridos que a cada pieza pertenecen, todo ello obrado con toda permanencia y lucimiento según arte y conveniencia de la misma obra a vista y censura de Maestros a que luego ha de dar principio y fenecerla dentro de un año que comienza a correr y contarse desde hoy día de la fecha poniendo para ello el otorgante todo el oro y más materiales necesarios de buena calidad, manufactura y trabajo de manos, estadas, y lo más que conduzca y sea necesario con que por lo uno y otro su Excelentísima le de y pague trece mil y quinientos reales de vellón en que alzadamente tiene ajustado la referida obra, una porción de ellos en contado para la prevención del oro, materiales y darle principio. Lo demás según se fuese obrando, y al fin de ella después de reconocida y declarada por bien hecha lo que de la expresada cantidad restare en orden a que ha de dar por su fiador a Pedro de Penelas, vidriero y también vezino de esta Ciudad u otra que no sea de la satisfacción de su Excelentísima y a todo ello el otorgante se obliga en forma con su persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber= y dicha Excelentísima Señora Condesa aceptando como dice acepta la obligación del sobre dicho hace o trata de su persona los suyos y de los del Excelentísimo Sr. Conde su marido difunto como su albacea y testamentaria presentes y futuros de que dará y pagará a dicho Domingo Antonio de Uzal cumpliendo con lo que queda a su cargo los referidos trece mil y quinientos reales según y de la manera que va expresado llanamente sin descuento ni omisión a que y cada una de las partes a lo que va obligada quieren y consienten ser compelidas y apremiadas por todo su rigor de Derecho y via ejecutoria para lo cual dan Poder cumplido a los Jueces y Justicias

de su fuero y Jurisdicción donde se someten para que así lo hagan cumplir, pagar y guardar como por sentencia definitiva de Juez competente pasada en cosa juzgada cerca de que renunciaron a todas leyes de su favor con la General y derechos de ella que le prohíbe en forma y su (...) las del veliano senatus consulto emperador Justiniano leis detoro y de partida y mas que hablan en su favor y debe renunciar de que y su remedio yo (...) la fabise? de que doy fe y que las renunciara mas de ellas después en este caso no se podía aprovechar y sin embargo las renuncio y aparto de su favor y así lo dijeron y otorgaron ante mi (...) y testigos y lo firmo de su nombre Domingo Antonio de Uzal y a ruego de su Excelentísima que dijo no poder por hallarse impedida de la mano derecha a causa de la prolongada enfermedad que ha padecido y padece con que está en cama, lo hizo uno de lo presentes que lo fueron Don Francisco Antonio Mourin, Sebastián García y Miguel Santos Morato, familiares de su Excelentísima y a quien ya dicho Uzal yo el (...) doy fe y conozco."







al dho Domingo Antonio de Oza, cumpliendo con lo que queda en Cargo lo  
requiere tres mil y quinientos Reales segun y de la manera que ha expuesto la  
mente sin que ninguno ni quisiera que se lea de las partes alogadas obligada quier  
y Consistenten y es compelido a pagar las porciones de Dicho y ha executado  
paralelo al den poder cumplido a los Reales y Justicia de un pazo de Justicia donde  
se conocen para que asi se lo agancion a pagar y Guardar como por experiencia de  
trua de Juramento pasada en caso de la que se da de que Penuncian a todas  
las de su favor contra General y Desechos de ella que se piden en forma y se oye la del  
deliano es en su consulto emperador Justiniano les detoro y de parida, y mas que  
ablan en su favor y de la Penuncian de que se oye como lo y oye la de que se oye y  
que ellas y Penuncian mas de ellas despus en este caso no se podia aprouchar y son  
embargo las Penuncias y a par de desu favor. Asilo de un y otro y a par de  
y testigos y lo firmo de su nombre el dho Domingo Antonio de Oza y a par de  
cuo que de lo mismo por allase y se oye de la mano de la que se oye la de  
formidad que ha padecido y padere con que se encarna lo hizo uno de los pios  
y lo firmo de su nombre Sebastian Guara y Miguel Sintes y Norato firmaron de su  
cdo quien es el dho Oza y oye de lo que se oye =

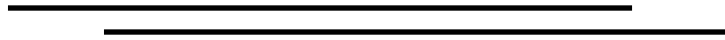
Don Antonio de Oza como p y a par de su p

Francisco  
Sintes

Antonio  
Guara



## **BIBLIOGRAFÍA**





# BIBLIOGRAFÍA

## A. FUENTES IMPRESAS:

AGUILAR, M.: *Vida admirable del Siervo de Dios P. Antonio María Claret, fundador de la Congregación de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María*, Madrid, Est. Tipográfico de San Francisco de Sales, 1894.

BIBLIOTECA SANCTORUM, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Tomo 5, Roma, 1964

CARRÉ ALDAO, E.: *Geografía general del Reino de Galicia*, dir. F. Carreras Candi, edita Alberto Martí, Barcelona, 1936.

CASTELLÁ FERRER, M.: *Historia del Apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*, Santiago de Compostela, ed. facsímil, Xunta de Galicia, 2000.

CROISSET, J.: *Año cristiano. Novísima versión castellana de la obra del padre Juan Croisset refundida y adicionada con el santoral español*, Madrid, 1884.

HOYO, J. del: *Memorias del Arzobispado de Santiago*, ed. Ángel Rodríguez y Benito Varela Jácome, transcripción del original de 1607, A Coruña, 1952.

LABRADA, LUCAS.: *Descripción económica del Reyno de Galicia por la Junta de Gobierno del Real Consulado de la Coruña*; su redactor José Lucas Labrada, Ferrol, 1804.

MOLINA, BARTOLOMÉ SAGRARIO DE.: *Descripción del Reyno de Galicia y de las cosas notables del: con las Armas y Blasones de los Linajes de Galicia, de donde proceden señaladas Casas en Castilla, compuesto por el Licenciado Molina, natural de Málaga*, Santiago de Compostela, 16?.

MURGUÍA, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, est. tip. de Ricardo Fé, 1884.

PÉREZ CONSTANTÍ, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, 1930.

RIBADENEYRA, P.: *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, 1863-1865.

RIOBOÓ y SEIXAS, A.: *La Barca más prodigiosa. Poema historial sagrado de la Antigüedad. Invención y milagros de el celebre Santuario de N.S. DE La BARCA, colocado en los confines del Puerto de Mugía en el Reino de Galicia*, Santiago de Compostela, 1728.

ROA Y LEMA, LUCIANO: *Opúsculo histórico de Nuestra Señora de la Barca. Refutación de las causas á que se atribuye el movimiento de la piedra*, Santiago de Compostela, 1864.

VILLAFÁÑE, J. de: *Compendio histórico de las milagrosas imágenes de María Santísima que se veneran en los más célebres santuarios de España*, Lérida, 1875-1877.

YEPES, Fr. A. de: *Crónica General de la Orden de San Benito, Patriarca de los Religiosos*, Yrache-Valladolid, 1609-1611

## **B. ASPECTOS GEOGRÁFICOS E HISTÓRICOS:**

CASTIÑEIRA CASTRO, V.M.: “Os prioratos de Moraime e Ozón-Baiñas: a súa situación económica na segunda metade do século XVII”, *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Cee, 1999.

CASTIÑEIRA CASTRO, V.M.: “Aproximación á estrutura socioprofesional nunha área litoral: as vilas de Camariñas, Cee, Corcubión, Fisterra e Muxía na segunda metade do século XVIII, Galicia Mare Nostrum: a importancia do mar en Galicia, XVIII Semana Galega da Historia, Santiago de Compostela, 2001.

*A verdecente Costa da Morte*, Neria, Diputación de A Coruña, 2001.

CORES TRASMONTE, B.: *Historia de Cee*, A Coruña, 1999.

CORNIDE, J.: *Descripción circunstanciada de la costa de Galicia, y raya por donde confina con el inmediato Reino de Portugal. Hecha en el Año de 1764*, Sada, A Coruña, 1991.

CHANTADA ACOSTA, J.R.: *El paisaje agrario en la Galicia noroccidental*, Cuadernos de Área de Ciencias Agrarias, Seminario de Estudios Gallegos, ed. do Castro, Sada, A Coruña, 1990.

LOIS GONZÁLEZ, R., MARTÍ EZPELETA, A., GARCÍA MARTÍNEZ, E.; VEIRA VERDÍA, J.; ULLOA GUITIÁN, L.M.; CABALAR FUENTES, M.; BUDIÑO FERNÁNDEZ, R.; ROMAR ROEL, R.: y otros: *Estudio socioeconómico e territorial de base dos LICs Costa Ártabra, Costa da Morte e dos LICs das Rías Baixas Coruñesas*, Xunta de Galicia. Consellería de Medio Ambiente e Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

MOLINA, BARTOLOMÉ SAGRARIO de: *Descripción del Reino de Galicia, 1550*, Fistera Ediciones, A Coruña, 1998.

PAGÉS VALCARLOS, J.L.: “Origen y evolución del paisaje en la Costa da Morte: la historia no escrita”, *I Simposio de Historia da Costa da Morte, Baio e Zas, 18-20 xuño do 1999*, Actas del simposio, Cee, 2000, p. 17-31.

TORRES LUNA, M.P., PÉREZ FARIÑA, M.L., SANTOS SOLLA, J.M.: *Municipios y parroquias de Galicia / M<sup>a</sup> Pilar de Torres Luna, M<sup>a</sup> Luisa Pérez Fariña, José Manuel Santos Solla*, Universidad de Santiago de Compostela, 1989

PRECEDO LEDO, A. (dir): *O mapa comarcal de Galicia*, Santiago de Compostela, 1997.

RIO BARJA, F.J.: “As terras do arco fisterrán”, *I Simposio de Historia da Costa da Morte, Baio e Zas, 18-20 xuño do 1999*, actas del simposio, Cee, 2000, p. 7-15.

SAAVEDRA VÁZQUEZ, M.C.: “Galicia na Idade Moderna”, *Historia de Galicia*, t. IV, Ed. Vía Láctea, A Coruña, 1995.

TORRES LUNA, M.P. y otros: *Las parroquias de Galicia. Cartografía y Estadísticas*, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

VALDÉS HANSEN, F.: “A caza da balea na Costa da Morte: breve aproximación á súa historia”, *Actas do I simposio de Historia da Costa da Morte*, Cee, 1999.

VV. AA.: *Historia de Galicia*, Ed. Alhambra, Madrid, 1980.

### C. GENERAL:

ÁLVAREZ VÁZQUEZ, M.D.: *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Tui (Pontevedra)*, tesis doctoral inédita, UNED, 1995.

ÁLVARO, M.: *Gambino. 1719-1772*, Ed. Galaxia, Vigo, 1997.



- ALONSO ROMERO, F.: *O Camiño de Fisterra*, Vigo, 1993.
- "A peregrinaxe xacobeá ata Fisterra". En *Romaría e peregrinacións. Simposio de Antropoloxía. Santiago de Compostela, Outubro de 1993*, Santiago de Compostela, 1995, p. 43-59
- ANTÓN CASTRO, X.: Muxía, Finisterre de la ruta jacobea y santuario de culto a las piedras, Piedra d'abalar edicións, Pontevedra, 1997.
- BAÑA HEIM, J.: *Costa de la Muerte. Historia y anecdotario de sus naufragios*, A Coruña, 1980.
- BARRAL IGLESIAS, A., YZQUIERDO PERRÍN, R.: Guía de la Catedral de Santiago, Ed. Edilesa, León, 1993.
- BARRAL IGLESIAS, A.: "La orfebrería en el siglo XX". En *Galicia Terra Única, Galicia 1900-1997*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R.: "Abadologio de San Martín Pinario", *Studia Monástica*, t. VII, nº I, 1965, p. 147-188.
- BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El grabado compostelano del siglo XVIII*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1996.
- BARTHAS, C.: *Os testemuños. Os documentos Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, p. 1778.
- BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: "El Escultor Ferreiro en Camariñas (La Coruña)", *Compostellanum*, vol. XVII, 1972-1973.
- BOUZA BREY F.: "Jacobo de la Piedra: grabador y platero compostelano del siglo XVIII", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. 15, Santiago de Compostela, 1959, p. 27-62.
- "Aportaciones al Diccionario de artistas en la Galicia de los siglos XVI a XIX", *Nós: boletín mensual da cultura galega*, Ed. Facsímil, año 17, nº 139-44 (julio-Navidad 1935), p. 126-137.
- "El culto a Nuestra Señora de ARANZAZU en Galicia", *Compostellanum*, vol. XV, nº 2, Santiago de Compostela, 1970.
- *Plateros compostelanos desconocidos del siglo XVII*, C.E.G., nº 45, 1960.
- "El grabador y platero compostelano Angel Piedra (1735-1800)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1970, t. 25, p. 165-199.

CÁMARA, A.: *Bartolomé Esteban Murillo*, colección El arte y sus creadores, H16, Madrid, 1993.

CAMPUZANO RUIZ, E.: *El retablo en Cantabria*, Caja Cantabria, Santander, 1999.

CANOSA MOUZO, M.: *Apuntes históricos sobre la parroquia de San Pedro de Coucieiro y su anejo San Félix de Caberta, cementerios de las mismas, casa rectoral y sus iglesias, fundaciones y capillas que se transcriben en este lugar para conservar su memoria* por el párroco D. Manuel Canosa Mouzo [Manuscrito].

CARDESÓ LIÑARES, J.: “El arte en el Valle de Barcala: presencia jacobea, el escultor Rodeiro, la visita de Mayo y Leis”, *Compostellanum*, vol. 35, nº 3-4 (jul.-dic. 1990).

*El arte religioso en el Valle de Veiga*, tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1973.

*Luces y sombras del Arte en As Mariñas dos Frades*, Ed. del autor, Rutis, A Coruña, 1993.

*Santuarios marianos de Galicia. Historia, Arte y Tradiciones*, A Coruña, 1995.

*El arte en el Valle de Barcala*, A Coruña, 2000.

CAROL, J.B.: *Mariología*, BAC, 1964.

CASTRO FERNÁNDEZ, J.A.: “Vías de influencia de la imaginería gótico-francesa del siglo XIV a Galicia. Estudio a través de una pieza singular, la Virgen de la Barca en Muxía (La Coruña)”, *Museo de Pontevedra*, t. 34, 1980.

CAULONGA FERNÁNDEZ, M.A.: “Naveta de Santa Baia de Arealonga. Vilargarcía de Arousa”. *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 494-495.

CEBRIÁN FRANCO, J.J.: *Guía para visitar los santuarios marianos de Galicia*, Madrid, 1989.

CENDOYA ECHANIZ, I.: *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Guipuzkoa*, San Sebastián, 1992.

CERDEIRA DA CASA, M.I.: *La tipología de los retablos en los arciprestazgos de Avión y Borborás. Inventario y catalogación*, tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1986.

COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el s. XVIII y el primer tercio del siglo XIX*, Santiago de Compostela, 1932.

CUADRILLERO, J. (coord): "Visiones de Guadalupe" colaboran Bowers Museum of Cultural Art. Santa Ana California y Museo de la Basílica de Guadalupe, *Artes de México*, nº 29.

CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Eucaristía, liturgia y platería". En *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 267-284

DARIAS PRÍNCIPE, A.: y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: "Espacios inmaculistas en Canarias: los templos de Tenerife", *El Retablo. Tipología, Iconografía y restauración, Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Orense, 1999, p. 69-98.

"Iconografía das Ordes relixiosas no Occidente cristián: hábitos, divisas y brasóns" en *Arte beneditina nos Camiños de Santiago. Opus monasticorum II*, Xunta de Galicia, Santiago, 2006. pp. 21-51.

DE LA IGLESIA, FRAY NICOLÁS: *Flores de Miraflores. Hieroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras Verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora Nuestra*, Burgos, 1659.

DÍAZ FERNÁNDEZ, J.M.: "Verdadero retrato de Nuestra Señora de la Barca, en el puerto de Mugía, Reino de Galicia". En VV.AA., *Santiago Camino de Europa. Culto e Cultura na peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, p. 355-356.

DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *Los retablos de los conventos de la villa de Monforte de Lemos en los siglos XVII y XVIII*, trabajo para suficiencia investigadora, junio 2001.

HERVELLA VÁZQUEZ, X.M.: *Escultura barroca orensana*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, 1992.

FELICE, I.: *Fátima*, trad. Lorenzo de El Pinell, Madrid, 1943.

FERNÁNDEZ CARRERA, X.X.: *Costa da Morte. Guía turística-cultural*, Ed. Asociación Neria, A Coruña, 1998.

FERNÁNDEZ CARRERA, X.; RIVADULLA PORTA, X.E.: *Muxía e o seu concello*, A Coruña, 1992.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: “La capilla compostelana de la Santísima Virgen de la Salud del Carmen o de Nuestra Señora del Carmen de Abajo”, *III Semana Mariana en Compostela*, 13-19 de octubre, 1997.

“Aproximación a la historia de la pintura gallega de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Adaxe*, nº. 9, 1993.

“Santa María de la Angustia de Abajo (actual iglesia parroquial de San Fructuoso)”, *II Semana Mariana en Compostela*, 1-6 de octubre 1996, Santiago de Compostela, 1997, p. 143-178.

“La imagería”. En *Galicia Terra Única, Galicia: El siglo XIX*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E., MONTERROSO MONTERO, J.M.:

“La Pintura”. En *Santiago. San Paio de Antealtares*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

“La Pintura”. En *Santiago. San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “Entorno a los orígenes de Miguel de Romay y a la escultura compostelana en el tránsito de los siglos XVII al XVIII (1670-1705)”, *Cuadernos de estudios gallegos*, t. 43, nº 108, 1996.

FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *El retablo barroco en Navarra*, Gobierno de Navarra, departamento de Educación y Cultura, 2003.

FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*, Ed. Omega, Barcelona, 1991.

FERRO RUIBAL, X. y otros: *Diccionario dos nomes galegos*, Ed. Ir Indo, Vigo, 1998.

FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup>. del C. y LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.:

“Los retablos”. En *Santiago. San Paio de Antealtares*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 133-163.

“Los retablos”. En *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 251-282.

FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup>. del C.:

“El retablo barroco en Galicia”. En *Galicia no tempo 1991. Conferencias y otros estudios*, Santiago de Compostela, 1992, p. 212-214.

“O estudio do retablo a través da documentación”, *Actas del Congreso Os Profesionais da historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, Xunta de Galicia, 1996.

*Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

*Simón Rodríguez: Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1989.

“El Convento de la Compañía de María de Santiago”, *Compostellanum*, vol. 41, nº 3-4, 1996.

“El Convento de Santa Clara de Santiago”, *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago: ocho siglos de claridad*, Museo de Terra Santa, Santiago de Compostela, 1996.

*Capilla del Cristo de Burgos. Catedral de Santiago de Compostela*, Fundación Argentaria, Madrid, 1998.

“La Influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia”, *II Congreso Internacional do Barroco*, Porto, 2001.

FREIRE NAVAL, A.B.: *Aportación documental al estudio de la actividad artística del monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854*, tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1998.

“Naveta de S. Nicolás de Oza dos Ríos”. En *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo,

Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p 505.

“La devoción a la Virgen de Guadalupe en Galicia”, *XX Ruta Cicloturística del Románico*, Pontevedra, 2002, p. 189-190.

FUENTES ALENDE, X.: “Exvotos en Galicia en el siglo XIX”. En *Galicia Terra Única. Siglo XIX. Pontevedra*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 255-270.

“Exvotos de cera : tecnoloxía e funcionalidade”, Simposio Internacional in Memoriam Xaquín Lorenzo. Tecnoloxía tradicional : dimensión patrimonial, valoración antropolóxica, Ourense, 1994.

“Manifestaciones relixiosas dos mariñeiros: os exvotos”, *Galicia Mare Nostrum: a importancia do mar en Galicia*, XVIII Semana Galega da Historia, Santiago de Compostela, 2001.

“Los Exvotos marineros en Galicia”, *O ESPELLO do mar : en el arte gallego de los siglos XIX y XX*, Vigo, 2003.

GARCÍA, S.: *Guadalupe, cita de fe y de arte*, Comunidad Franciscana de Guadalupe, Barcelona, 1985.

GARCÍA IGLESIAS, J.M.:

*A Catedral de Santiago e o barroco*, Vigo, 1990.

“La platería”. En *Galicia. Arte*, t. XIV, Hércules de Ediciones S.A., A Coruña, 1993.

*Fernando de Casas y Novoa*, A Coruña, 1993.

“Obra en madera”. En *El Barroco II. Galicia. Arte*, t. XIV, A Coruña, 1993.

“Repertorio iconográfico mariano en la Catedral de Santiago y la Corticela”, *II Semana Mariana en Compostela*, 1-6 octubre, 1996, p. 15-46.

*Galicia. Hacia la modernidad*, A Coruña, 1998, p. 46-52.

GARCÍA ORO, J.: “La vida monástica y conventual. Panorama histórico”. En *Galicia Terra Única. Galicia Renace. Santiago*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 304-322.

GENDE FRANQUEIRA, G.: “Cita de tres maestros compostelanos en el Retablo Mayor de la Iglesia de Fiopáns”, *Abrente*, nº 8, A Coruña, 1976.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A.: “Vida y pasión de Cristo en el arte gallego renacentista y barroco”. En *Galicia Terra Única. Galicia Renace. Santiago*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 183-206.

GONZÁLEZ LOPO, D.L.:

“La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740: el arzobispado de Santiago”, *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 5, 1996.

“Las devociones religiosas en la Galicia Moderna (siglos XVI-XVIII)”. En *Galicia Terra Única. Galicia Renace. Santiago*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 290-303.

“Cadro devocional na Galicia do oitocentos”. En *Galicia Terra Única. O século XIX. Pontevedra*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 238-244.

GONZÁLEZ LORENZO, V.: *La Santísima Virgen de la Barca y su Santuario*, Ourense, 1951.

GOY DIZ, A. y VILA JATO, M. D.: *Parador de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1999.

GUELL, D.: *El Inmaculado Corazón de María. Año Cristiano*.

HALCÓN, F., HERRERA, F. y RECIO, A.: *El retablo barroco sevillano*, Universidad de Sevilla, 2000.

HERRERA GARCÍA, F.J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Diputación de Sevilla, 2001.

ITURRIAGA ELORZA, J. (ed.) y RUBENS, P.P.: *Vida de San Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVII*, Universidad de Granada, 1992.

LAFFI BOLOÑÉS, D.: *Viaje a Poniente*, Santiago de Compostela, 1991.

LEMA SUÁREZ, X.Mª.:

*Notas sobre el arte en Baio (Soneira) y sus entornos*, tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1974.

“Ourivería compostelana: noticia dos mestres prateiros que traballaron para o Arciprestado de Soneira. Un activo obradoiro rural da Ponte do Porto, o do ourive Blas Espín (sec. XVIII-XIX)”, *Compostellanum*, vol. XXXVI, núm. 3-4, Santiago, 1991, p. 577-590.

*A arte relixiosa na terra de Soneira*, Ed. Coordinadas, 2ª ed., 3 tomos, 1998.

LEMA SUÁREZ, X.Mª y LÓPEZ AÑÓN, E.Mª.: “Iconografía e expansión do culto a Santiago nas comarcas da Costa da Morte (Galicia)”, *V Congreso Internacional de Asociacións Xacobeas*, 9-12 de outubro de 1999, Cee, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2000.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F.: *El retablo en la provincia de León*, León, 1991.

LÓPEZ AÑÓN, E. Mª.:

“La capilla y el cruceiro de S. Outel en Coucieiro (Muxía). Un interesante conjunto en vías de desaparición”, *Galicia-Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias*, Actas del Congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo, Edicións do Castro, Sada, A Coruña, 1999.

“Unha Aproximación á arte e os artistas de Nemancos a través das fontes documentais”, *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Cee, A Coruña, 1999.

“Aportación documental al estudio de las capillas de la parroquia de San Pedro de Couceiro en Muxía”, *XVIII Ruta Cicloturística del Románico*, 2000.

“Cruz parroquial de Moraime”, “Cáliz de Moraime”, “Incensario de Moraime”, “Naveta de Moraime”. En *Santiago: San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 497-505.

*La reedificación del Santuario de la Virgen de la Barca en las dos primeras décadas del siglo XVIII. Los Condes de Maceda*, Xornadas



Informativas sobre a Arte relixiosa popular da Costa da Muerte. Ciclo de conferencias y comunicaciones, Muxía, 18 y 19 de marzo de 2000 (pendiente de publicación).

“Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Nemancos”, *Adaxe*, nº 16, Santiago de Compostela, 2000, p. 205-223.

“Unhas notas sobre Santiago de Olveiroa en Dumbria”, *Libredón*, 5, 2001, p. 31-32.

LÓPEZ CALDERÓN, M.: “José Gambino. 1719-1775”, *Artistas Galegos. Siglos XVIII y XIX*, Vigo, 2004.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.:

*El arte del finisterre gallego*, tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago, 1978.

“Orfebrería compostelana: la evolución de las cruces parroquiales en la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX”, *C.E.G.*, nº 96-97, 1981.

“La escultura neoclásica y del siglo XIX”. En *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1990.

“El arte contemporáneo”, “Evolución tipológica de las cruces parroquiales y de los cálices en la orfebrería contemporánea”. En *Galicia Arte*, t XV, Hércules de Ediciones, A Coruña, 1993.

“Tipologías de la orfebrería religiosa gallega”, *Actas del Curso de Orfebrería y Arquitectura religiosa. Oro, plata y Piedra para la escena sagrada en Galicia*. A Coruña, 2-11 de mayo de 1994. Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de La Coruña), A Coruña, 1994, p. 91-127.

“Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática”, *Congreso: os profesionais da historia da arte ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, Xunta de Galicia, 1996, p. 53-75.

“La expresión artística de la devoción”. En *Galicia Terra Única. Galicia Renace. Santiago*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 270-289.

“Tipologías de la Orfebrería”. En *Galicia Terra Única. Galicia Renace*, catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 256-269.

“Juegos de plateros compostelanos en el Arte Contemporáneo (1787-1914)”. En *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1998, p. 347-385.

“Tipologías de la Virgen del Rosario en el Arte Gallego” en *V Semana Mariana en Compostela, 4-9 de octubre de 1999*, Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, Xunta de Galicia, 1999.

“El Arte en el Arciprestazgo de Duio (siglos XVI al XIX)”, *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Cee, A Coruña, 1999.

“Los Retablos mayores: homilía contrarreformista y propaganda monástica”, *Actas del Opus monasticorum: patrimonio, arte, historia y orden*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 215-278.

LOUZA MARTÍNEZ, F.X.:

*La orfebrería en el arciprestazgo de Monterroso*, tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1986.

*La Platería en la Diócesis de Lugo [Archivo de ordenador]: los Arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, 2004.

LUCAS ÁLVAREZ, M.: “El monasterio de San Julián de Moraime en Galicia. Notas documentales”. En *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, 1975, p. 605-643.

MÂLE, E.:

*L’Art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932.

*El arte religioso de la Contrarreforma*, Ed. Encuentro, Madrid, 2001.

MANTECÓN MOVELLÁN, T.A.: *Contrarreforma y religiosidad en Cantabria. Las cofradías religiosas*, Universidad de Cantabria, Santander, 1990.

MARCO MARTÍNEZ, J.A.: *El retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza*, Diputación Provincial de Guadalajara, 1997.

MARIÑO, X.X.: *El escultor Ferreiro*, Noia, A Coruña, 1991.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:

“Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXX, Valladolid, 1964.

*Escultura barroca en España. 1660-1770*, Madrid, 1983.

*El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.

MARTÍN, M. A. y ZAHONERO, J.: *La iglesia de Jesucristo: su historia y su liturgia*, Ed. Marfil, 2ª edic., Alcoy, 1954.

MÉNDEZ HERNÁN, V.: *El retablo en las diócesis de Plasencia: siglos XVI y XVIII*, Universidad de Cáceres, 2004.

MONTERROSO MONTERO, J.M.:

*La pintura barroca en Galicia: (1620-1750)*, tesis doctoral publicada, 3 vol., Santiago de Compostela, 1995.

“La obra de Domingo Antonio de Uzal y el Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía”. *Abrente*, nº 27-28, A Coruña, 1995-1996.

*Arte de Compostela. O barroco. Século XVII*, Edicións do Castro, Sada, A Coruña, 1997.

“La Iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI, la custodia de Arfe y los pulpitos de Celma”. En *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1998.

“Las artes figurativas en los monasterios cistercienses gallegos durante la Edad Moderna”, *Arte del Cister en Galicia y Portugal*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1998.

“Aproximación a una tipología. El retablo relicario en Galicia”, *El Retablo. Tipología, Iconografía y restauración, Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Orense, 1999, p. 187-200, p. 187-200.

“La escultura”. En *Santiago: San Paio de Antealtares*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura,

Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 177-180.

“Retablos relicarios en Galicia: a súa tipoloxía”. En *En olor de santidad: relicarios de Galicia*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 553-561.

MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Santiago de Compostela, 1975.

OCAMPO, E.: *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, Icaria, Barcelona, 1988.

OTERO TÚÑEZ, R.:

“Las primeras columnas salomónicas de España”, *Boletín de la Universidad Compostelana*, nº 63, 1955, p. 335-344.

“¿Benito Silveira o José Ferreiro?”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, 1955, p. 57-64.

“La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa”, *Compostellanum*, vol 1, nº 4, 1956, p. 205-235.

“El Retablo Mayor de San Martín Pinario”, nº 34, XI, 1956, p. 229-243

“Miguel de Romy, retablista”, *Compostellanum*, vol. III, 1958, p. 205-207.

“Vírgenes <<aparecidas>> en la Escultura santiaguesa”, *Compostellanum*, vol. III, nº 1, 1958, p. 167-192.

“El barroco italiano en la obra del Escultor Ferreiro”, *BUC*, nº 6, 1958.

“Gambino, José”, *Gran Enciclopedia Gallega*, tomo XV, Santiago de Compostela, 1974.

“Escultura”. En *Historia del Arte Hispánico. IV. El Barroco y el Rococó*, Madrid, 1978.

“Del barroco al rococó: retablos e imágenes de la Iglesia compostelana de las Huérfanas”, *Abrente*, nº 26, A Coruña, 1994, p. 9-35.

“Santa María en la escultura de una cofradía compostelana” en *1 Semana Mariana en Compostela*, Real y Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, Santiago de Compostela, 1995.

“Santa María del Camino”, *II Semana Mariana en Santiago de Compostela*, 1996.

“El Carmen de Arriba (Carmelo de Santiago). Arquitectura y Escultura”, *IV Semana Mariana*, Santiago de Compostela, 1998.

“José Ferreiro”. *Artistas galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, vol. 7, Vigo, 2004.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983.

PAYO HERNANZ, R.J.: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Diputación de Burgos, 1997.

PEÑA VELASCO, C. de la: *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*, Murcia, 1993.

POMBO RODRÍGUEZ, A.A.: "Asistencia hospitalaria ós peregrinos, na terra de Nemancos, durante a Idade Moderna". En *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte (Baio e Zas 18, 19 e 20 de xuño do 1999)*, Cee, A Coruña, 2000, p. 67-92.

RAYA RAYA, M.A.: *El retablo barroco en Canarias*, Gran Canaria, 1977.

REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, 5 volúmenes, Barcelona, 1998.

REDAZIONE. GARZANTI: *La Nuova Enciclopedia dell'Arte Garzanti*; Garzanti Editore, Milano, 1986.

RÍOS MIRAMONTES, M<sup>a</sup>.T.: “Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo”, *Obradoiro de encuadernación*, Santiago de Compostela, 1986.

RIVADULLA PORTA J. Y. y otros: *Santuario de Nuestra Señora de la Barca Muxía. Leyenda, Historia, Arte, Folklore*, A Coruña, 1984.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.:

“El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías”, *Imafronte*, nº 3-5, 1987-1989.

“El retablo barroco”, *Cuadernos de Arte Español*, nº 72, Madrid, 1992.

ROSCHINI, M.G.: *Diccionario mariano*, Ed. Litúrgica Española, Barcelona, 1964.

ROSENDE VALDÉS, A. A.:

*La sillería de coro de San Martín Pinario*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1990.

*El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1999.

“Los retablos mayores de la Catedral de Tuy”, *Museo y Archivo Histórico Diocesano*, t. V, 1989, Tui, Pontevedra, p. 65-85.

ROVIRA BELLOSO, J.M<sup>a</sup>.: *Vaticano II: un Concilio para el Tercer Milenio*, BAC, 2000.

SÁEZ GONZÁLEZ, M.: *La platería en la Diócesis de Tui*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 2001.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: *Mariñán, pazo de los sentidos*, Diputación provincial, A Coruña, 1999.

SANTOS OTERO, A. de: *Evangelios Apócrifos*, B.A.C., 9<sup>a</sup> ed., Madrid, 1996, p. 571.

SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981.

TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade. Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, Santiago de Compostela, 1998.

TRENS, M.: *El Arte en la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)*, catálogo de la exposición, Barcelona, 1945.

- *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, p. 164.

ULIERTE VÁZQUEZ, M.L.: *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Jaén, 1986.

VÁZQUEZ SANTOS, R.: “Platería compostelana barroca y neoclásica. Cruces procesionales, cálices y ostensorios”. En *Santiago. La Esperanza*, catálogo de la exposición, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 548-559.

VÉLEZ CHAURRI, J.J.: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990.

VILA JATO, M<sup>a</sup>.D. (dir): “El Retablo, tipología, iconografía y restauración”, *Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999, Ourense, 1999.

VILAR ÁLVAREZ, M.: “Festa e identidade nunha parroquia de Nemancos” en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XLII, nº 107, 1995.

“A Virxe da Barca e a Tradición Xacobeá”, *Libredón*, nº 2, 1999.

“Os santuarios como configuradores da paisaxe cultural”, *Actas do I Simposio de Historia da Costa da Morte*, Baio y Zas, 18-20 de junio de 1999, Ed. Neria, Cee, A Coruña, 2000.

VILLAYERDE SOLAR, M<sup>a</sup>.D.:

*El arte religioso en el Arciprestazgo de Ribadulla*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, 1999.

“Liñares y Rodeiro: dos escultores compostelanos del S. XIX”, *Compostellanum*, nº 3-4, 2000.

*Patrimonio artístico del Arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña, Edinosa, 2000.

VORÁGINE, J.: *La leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 850-861.

VÁZQUEZ GARCÍA, F.: *Retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*, 2 tomos, Madrid, 1990.

YZQUIERDO PERRÍN, J.R.:

*El Maestro Mateo*, Cuadernos de Arte de Historia 16, Madrid, 1992.

“Os templos parroquiais”. En *Santiago de Compostela*, Ed. Xuntanza, A Coruña, 1993.

*Historiografía e iconografía de Santiago en la catedral compostelana*, Ed. Clásicas, Universidad de Santiago, 1996.

ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *Retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998.  
*Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995.

#### **D. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES:**

FOLGAR DE LA CALLE, M. C. (coord.): *Opus Monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*. Santiago de Compostela, 2006.

GARCÍAS IGLESIAS, J.M. (coord.):

*Galicia no Tempo*. Catálogo de la exposición, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1990.

*Galicia Renace. Santiago*. Galicia Terra Única, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997.

*El siglo XIX. Pontevedra.* Galicia Terra Única, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997.

*Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico,* S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

*San Paio de Antealtares. Inventario,* S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

*Santiago el Mayor y la Leyenda Dorada,* S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

*San Martín Pinario. Inventario,* S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

*Santiago. Gelmírez,* S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

*Santiago. San Martín Pinario,* S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

*Santiago. San Paio de Antealtares,* S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

*Santiago. La Esperanza,* S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

*En olor de Santidad. Relicarios de Galicia,* S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004.

*Camino de Paz. Mane vobiscum domine.* Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005.



LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (coord.): “O Espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX”, catálogo de la exposición, Museo del Mar, Vigo, 2003

Opus Monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden. Santiago de Compostela, 2005.

OTERO TÚÑEZ, R.: “El escultor Ferreiro”, catálogo de la exposición en el Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela, 1957.

*Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1998.

**APORTACIÓN DOCUMENTAL AL ESTUDIO HISTÓRICO  
ARTÍSTICO DEL ARCIPRESTAZGO DE NEMANCOS.**

**Tesis de licenciatura inédita.**

**EVA M<sup>a</sup> LÓPEZ AÑÓN**

**1998**

**DOCUMENTACIÓN PARA TESIS DOCTORAL:  
ARTE RELIGIOSO EN EL ARCIPRESTAZGO DE NEMANCOS.  
SIGLOS XVII-XX. ARTE MUEBLE.**

## ARCIPRESTAZGO DE NEMANCOS

PARROQUIAS	Pág.
BARDULLAS, S. JUAN (y)	1
BUITURÓN, S. TIRSO (f. y.)	10
FRIGE, STA. LEOCADIA ( f )	15
CAMARIÑAS, S. JORGE	22
- <i>NUESTRA SEÑORA DEL MONTE (Capilla)</i>	62
CAMELLE, DIVINO ESPÍRITU SANTO	69
AROU, S. BARTOLOMÉ	77
CEREIXO, SANTIAGO (y)	82
CARNÉS, S. CRISTÓBAL (f)	119
COUCIEIRO, S. PEDRO (y)	175
- <i>S. ELEUTERIO (Capilla)</i>	226
- <i>NTRA. SRA. DEL ESPINO (Capilla)</i>	228
- <i>S. GABRIEL (Capilla)</i>	238
- <i>STA. MARINA (Capilla)</i>	240
- <i>S. MIGUEL (Capilla)</i>	247
CABERTA, S. FÉLIX (f)	249
XAVIÑA, STA. MARÍA	259
MORAIME, S. JULIÁN	263
MORQUINTIÁN, STA. MARÍA	288
MUXÍA, STA. MARÍA	291
- <i>NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA (Santuario)</i>	308
- <i>S. JUAN Y ÁNIMAS (Capilla)</i>	329
LA O, STA. MARÍA (y)	332
LEIS, S. PEDRO (f)	335
OZÓN, S. MARTÍN	351
- <i>S. ISIDRO LABRADOR. QUINTÁNS (Capilla)</i>	379
- <i>EL PILAR. SUJO. (Capilla)</i>	389
PUENTE DEL PUERTO, S. PEDRO (y)	391
- <i>ESPÍRITU SANTO (Capilla)</i>	432
CARANTOÑA, S. MARTÍN (f)	436
- <i>S. MIGUEL (Capilla)</i>	458
TOURIÑÁN, S. MARTÍN (y)	460
NEMIÑA, S. CRISTÓBAL (f)	480
VILLASTOSE, S. CIPRIÁN	494

## **BARDULLAS, San Juan**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de Cuentas de Culto y Fábrica. 1904-1951.
- II. Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de San Juan de Bardullas. 1910-1942.
- III. Libro de Cuentas del Inquilinato de la Rectoral de la Parroquia de Bardullas y otros documentos importantes. 1920-1957.
- IV. Libro de Culto de Bardullas y unidos. 1957-1986.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1269. 1766.
- II. Libro de Visitas. Nemancos. 1791.

### **HACER ESCALERAS DEL CAMPANARIO.**

1905-1906.

"Diez pesetas por hacer las escaleras, la puerta del campanario y algun reparación en el techo y piso de la sacristía de Bardullas, incluso madera y puntas, según recibo nº 8".

L.I. 5 rº.

### **BALAUSTRE PARA LA IGLESIA DE BARDULLAS.**

1909.

"Quince pesetas por un balaustre para la iglesia de Bardullas, recibo nº 49".

L.I. 11 vº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1926.

"Ymporte de las obras de la iglesia de Bardullas. 600 pts."

L.I. 28 vº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1965.

"Obras en la iglesia de Bardullas. 62,600 pts"

L.IV. 15 rº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1967.

"DECRETO .S. Juan de Bardullas (...) son necesarias las siguientes obras, a saber, reponer el tejado y la tribuna que amenaza ruina, hacer escaleras para subir al campanario al cual conviene darle un poco más alto, (...) pavimentar la Iglesia con baldosa y poner bóveda de cemento, siendo el presupuesto de las obras la cantidad de sesenta mil pesetas, (...)".

L.IV. s.nº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA: BÓVEDA, TRIBUNA,...**

1967. VISITA.

"Excelencia Reverendísima. Tuvo palabras de encendido elogio para el Señor Cura Párroco (...). Le alabó y expresó su satisfacción por las obras tan acertadas y de esmerado gusto que llevó a cabo en las iglesias de Bardullas, la que restauró totalmente construyendo la bóveda en su cuerpo principal, tribuna de cemento, pavimento de baldosa, pila bautismal y otros pormenores; (...)"

L.IV. 17 vº.

### **REPARACIONES EN IGLESIA.**

1984.

"Reparación en iglesia de Bardullas. 12,000 pts".

L.IV. 46 vº.

### **REPARACIONES EN IGLESIAS.**

1985.

"Reparaciones en los templos. 20,000 pts."

L. IV. 47 vº.

**COMPRAR IMÁGENES DE LA INMACULADA Y DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS.**

1946.

"Dos imágenes de la Inmaculada Concepción una y otra del Sagrado Corazón de Jesús".

Formulario de cuentas adjunto a L.I. s.nº.

**DONACIÓN DE UNA IMAGEN DE NTRA. SRA. DE FÁTIMA.**

1954.

"(...) Que su feligrés D. Manuel Currás Alvarez tiene el encargo de su madre difunta de hacer a la Iglesia de Bardullas una donación de una imagen de Nuestra Señora de Fátima cuya foto acompaña a esta solicitud (...)"

Documento adjunto a L.III. s.nº.

**PINTAR ALTAR MAYOR Y LATERALES.**

1946.

"Por pintar el Altar Mayor y laterales de Bardullas".

Formulario de cuentas adjunto a L.I. s.nº.



### **HACER AMPOLLAS DE PLATA.**

1766. VISITA.

"(...) digo que dos señores sacerdotes mis feligreses se ofrecieron haçer de plata las ampollas de los santos óleos de Bardullas (...)"

A.H.D.L.I.s.nº.

### **ALAJAS.**

1791. VISITA.

"Inventario de las alaxas. Una cruz de plata grande. Un cáliz con su patena por dorar. El copón y las chrismeras. Dos candeleros de metal y un Yncensario de lo mismo (...)"

A.H.D.L.II. 56 vº- 57 vº.

### **DORAR CÁLIZ Y PATENA.**

1791. VISITA.

"Mandatos (...) se dore el cáliz y patena por adentro (...)"

A.H.D.L.II. 56 vº- 57 vº.

### **COMPONER EL PIE DE UN CÁLIZ.**

1905-1906

"Dos pesetas por componer el pie a un cáliz".

L.I. 4 rº

### **CRUZ PARROQUIAL.**

1906.

"Veinticinco pesetas por una cruz parroquial según recibo nº 11".

L.I. 7 rº.

#### **CRISMERAS DE PLATA.**

1908.

"Veinticinco pesetas por crismas de plata para la Yglesia de Bardullas, recibo nº 29".

L.I. 8 vº.

#### **COMPOSTURA DE UNA CRUZ Y UN FAROL.**

1909.

"Ocho pesetas de la compostura de una cruz y un farol según recibo nº treinta y siete".

L.I. 10 vº.

#### **ARREGLO CRUZ PARROQUIAL.**

1930.

"Arreglo de la cruz parroquial. Recibo nº 11. 7,50 pts."

Documento adjunto a L.I. s.nº.

#### **COMPRA CRUZ PARROQUIAL.**

1946.

"Una cruz parroquial para la Yglesia de Bardullas".

Formulario de cuentas adjunto a L.I. s.nº.

#### **DORAR Y LIMPIAR CALIZ Y PATENA.**

1964.

"Dorar y limpiar un cáliz y patena. 650 pts".

L.IV. 13 rº.

#### **NIQUELAR INCENSARIO Y NAVETA.**

1967.

"Niquelar un incensario y naveta. 275 pts."

L.IV. 24 vº.

### **INCENSARIO Y NAVETA.**

1967.

"Un incensario nuevo con su naveta. 1110 pts".

L.IV. 24 vº.

### **COPÓN**

1967.

"Un copón nuevo.350 pts."

Formulario de cuentas adjunto a L.IV. s.nº.

### **NAVETA.**

1977.

"1 Naveta. 950 pts."

L.IV. 34 vº.

**COMPRAR CAMPANA.**

1905-1906.

"Culto para la campana adquirida para la Yglesia de Bardullas según autorización y por mas que ha costado ochocientos cincuenta pesetas por pesar diez y seis arrobas y diez y seis libras, abonando la diferencia varios devotos, según recibo nº 7"

L.I. 5 rº.

**COMPRAR CAMPANA.**

1967.

"Campana nueva de Bardullas, colocarla y portes. 18,200 pts."

L.IV. 24 vº.

**COMPRAR CAMPANA.**

1967.

"Decreto. (...) Que es necesaria para la iglesia de Bardullas otra campana pues sólo hay una. Se trata de comprar una de 140 kgr., cuyo precio es de 16,700 pesetas".

L.IV. s.nº.

**CAMPANA NUEVA.**

1967

"Campana nueva para Bardullas, colocarla y portes. 18,200 pts"

Formulario de cuentas adjunto a L.IV. s.nº.

**YUGOS PARA CAMPANAS.**

1986.

"2 yugos campanas. 5000 pts."

Formulario de cuentas adjunto a L.IV. s.nº.

## **BITURÓN, San Tirso.**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Cuentas de Culto y Fábrica. 1904-1951.

II. Libro de Cuentas del Inquilinato de la Rectoral de la Parroquia de Bardullas y otros documentos importantes. 1920-1957.

III. Libro de Culto de Bardullas y unidos. 1957-1986.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

II. Libro de Varia. Nemancos. Carpeta 1146. 1832-1895.

## **REPARAR TEMPLOS.**

1875-1880.

"Reparación de templos (...) vecinos de S. Tirso de Buiturón (...) Que como su parroquia fuese anejo de San Cipriano de Villastose, de aquí, que siempre ha sido mirado su templo con poco cuidado (...) y por consecuencia de esto se encuentra en las actualidades en muy mal estado; de modo que se teme su ruina (...) lo que nos mueve a poner en conocimiento de Vuestra Excelencia Ylustrisima con el fin de implorar (...) alguna cosa para su reparación, si es que puede y si hay también algunas cosas de fondos o reservas para reparaciones de templos (...):

11/Consiste en primer lugar la reparación en la mitad de techumbre arruinada para cuya obra se necesitan unos seiscientos reales. El coro que costará su reparación trescientos reales. Parte de la pared del atrio muy interesante porque sirve de estribo a la Yglesia por parte de la Capilla Mayor en donde se teme la ruina y que costará unos cuatrocientos reales (...)"

"Comprometiéndose los vecinos de Buiturón a sufragar el esceso, ofrecemos por nuestra parte la cantidad de mil reales para las obras proyectadas en su iglesia (...). Lo acordó y rubricó Su Excelencia Ylustrisima el Arzobispo mi Señor de que certifico."

A.H.D.L.II. DOC.s.nº.

## **REPARAR IGLESIA PARROQUIAL Y CAMBIAR CRUCERO DE SITIO.**

1879.

"(...) los que subscriben vecinos de San Tirso de Buiturón en el Arciprestazgo de Nemancos (...) vuelven con el fin de conseguir de la tan acreditada como recta venebolencia de su prelado, setecientos veinte reales para la conservación (...) y reparación de la yglesia parroquial ante dicha (...) para bajar y suvir e volver a colocar el crucero adonde llega la Procesión tan inmediato a la mencionada Yglesia que se esta temiendo de un día a otro su caída."

A.H.D.L.II. DOC. s.nº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1975.

"Nota.

Se han recaudado para arreglo de la iglesia de S. Tirso de Buiturón 117,400 pts.

Se recibió de Palacio 30,000 pts.

Caja de Ahorros de La Coruña 5,000 pts.

Total 152,400. Llegaron las obras a 197,500. Estoy adeudando 45,100 pts."

Formulario de cuentas adjunto a L.III s.nº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1976.

"Nota.

Se han recibido de Palacio 15,000 pts mas para ayuda de las obras de la iglesia de S. Tirso de Buiturón."

Formulario de cuentas adjunto a L.III. s.nº.

### **REEDIFICAR COLATERALES.**

1791. VISITA.

" También se ha determinado que de cuenta de la Fabrica y cofradía (...) y que se reedifiquen los colaterales de epístola y evangelio (...)"

A.H.D.L.I. 42 vº.

## **HACER ALTAR Y ARTESONADO.**

1791. VISITA.

"Mandatos. Además de los mandatos generales, se ha determinado que se haga el Altar Mayor y el artesonado del coro que todo se halla podrido y que mediante dicho coro es de Patronato del Monasterio de San Martín y además percive los frutos de este Beneficio, se mandó que el vicario cura pase el correspondiente oficio al Reverendo Padre Abad, para que disponga se hagan dichas obras (...)"

A.H.D.L.I. 42 vº.



**ALAJAS.**

1791. VISITA

"Inventario de Alaxas. Tiene esta fabrica copón por sobredorar, relicario, un cáliz sobredorado, chrismeras, (...)"

A.H.D.L.I. 42 rº.

**DORAR COPÓN Y RELICARIO.**

1791. VISITA.

"(...) y que se dore el copón y relicario."

A.H.D.L.I. 42 rº.

**COMPRAR Y BENDECIR CRUZ PARROQUIAL.**

1954.

"Eliseo López Varela cura ecónomo de S. Juan de Bardullas y sus unidos Sta. Leocadia de Frige y S. Tirso de Buiturón (...) tiene el honor de exponer a Vuestra Eminencia Reverendísima.

Que habiendo comprado una cruz parroquial para la Yglesia de S. Tirso de Buiturón y con la necesidad de bendecirla (...). Suplica: se digne concederle autorización al recurrente para aceptar y bendecir dicha cruz."

Documento adjunto a L.II. s.nº

**FRIGE, Santa Leocadia.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de Cuentas de Culto y Fábrica. 1904-1951.
- II. Libro de Culto de Bardullas y unidos. 1957-1986.

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.
- II. Libro de Varia. Nemancos. Carpeta 1146. 1832-1895.

### **REEDIFICACIÓN DE LA CAPILLA MAYOR.**

1791. VISITA.

"Mandatos. (..) juntamente con la redificación de la Capilla mayor debe ser de cuenta del Patrono (...)"

A.H.D.L.I. 51 vº.

### **OBRAS EN IGLESIA.**

1911.

"Veinticuatro pesetas por hacer parte del techo nuevo, portilla para el campanario y arreglar la escalera del mismo en la iglesia de Frige, recibo nº 60".

L.I. 12 vº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1926.

"Ymporte de las<sup>1</sup> de la Yglesia de Frige. 368,80 pts."

L.I. 28 vº.

### **TECHUMBRE, BÓVEDA Y PAREDES DE LA IGLESIA.**

1947.

"Don Manuel López Dios cura ecónomo de San Juan de Bardullas y unidos de Frige y Buiturón, término municipal de Mugía (...).

Expone: que habiendo realizado en la Yglesia parroquial de Santa Leocadia de Frige las obras siguientes: se le echó la techumbre nueva, se le echó la bóveda; las paredes de la Yglesia y el coro, y se revocó el techo, cuyas obras eran de absoluta necesidad, porque amenazaba ruinas el techo y carecía de bóveda (...)"

Documento adjunto a L.I. s.nº

---

<sup>1</sup> Se refiere a las obras.

### **ABRIR PUERTA DE SACRISTÍA.**

1966.

"Abrir una puerta para la sacristía de Frige y hacer el piso de la misma de cemento (conce 2-8-1966). 1500 pts."

L.II. 24 vº.

### **TRIBUNA.**

1967. VISITA.

"(...) y en la de Frige tribuna de cemento y bancos (...)"

L.II. 17 vº.

### **TRIBUNA Y ESCALERAS DEL CAMPANARIO.**

1967.

"Hacer la tribuna de Frige y escaleras del campanario. 15,000 pts"

L.II. 24 vº.

### **ARREGLO ALTARES LATERALES.**

1967.

"Arreglo de los altares laterales de Frige y blanquear. 1175 pts."

L.II. 24 vº.

### **SUSTITUCIÓN DEL CORO.**

1967.

"OBRAS EN STA. LEOCADIA DE FRIGE. (...) en la iglesia de esta última parroquia es necesario proceder a la obra de sustitución del coro y como estas obras no afectarán a la estructura general de la Iglesia, y habiéndose obtenido entre los feligreses la cantidad suficiente para sufragar los gastos, que ascienden a quince mil pesetas pide autorización (...)"

Documento adjunto a L. II. s.nº.

## **RESTAURAR ALTAR, IMÁGENES Y CUSTODIA.**

1791. VISITA.

"Mandatos. (...) Mediante el Altar Mayor se halla podrido, y lo mismo padecen algunas Ymágenes y lo mismo la custodia y que este altar juntamente con la redificación de la Capilla mayor debe ser de cuenta del Patrono (...)"

A.H.D.L.I. 51 vº.

**PINTAR ALTAR MAYOR.**

1880.

"(...) En cuanto a Don Miguel Rodríguez digo que, según informes (...) que tomé se gastó ciento ochenta reales en pintar el altar mayor y algún reparo que hizo en el techo."

A.H.D.L.II. DOC.s.nº.

**PINTAR CORO DE LA IGLESIA.**

1948.

"Por pintar el coro de la Yglesia de Frige, retejar, cristales, (...)500 pts."

Formulario de cuentas adjunto a L.I. s.nº

**PINTAR ALTAR.**

1951.

"Pinturas: puertas de la Yglesia, Altar y blanco. 770 pts."

"(...) del pintor (sin contar la comida)"

Formulario de cuentas adjunto a L.I. s.nº.

**ALAJAS.**

1791. VISITA.

"Inventario de alaxas y ornatos. Una cruz de plata grande, copón nuevo sobredorado, Relicario, dos cálizes uno sobredorado y el otro no y muy viejo, vinajeras y platillo de plata y una lámpara muy pequeña y vieja de plata (...)"

A.H.D.L.I. 50 rº-51 vº.

**REFUNDIR Y DORAR CÁLIZ Y PATENA.**

1791. VISITA.

"Mandatos (...) se infunda un cáliz y una patena se haga de nuevo y se dore (...)"

A.H.D.L.I. 50 rº-51 vº.

**COMPONER CRUZ PARROQUIAL.**

1917.

"Cuatro pesetas por componer la cruz parroquial de Frige."

L.I. 22 rº.

**ARREGLAR ASA DE LA CAMPANA.**

1911.

"Ciento cincuenta pesetas por arreglar el asa de la campana de la iglesia de Frige, recibo nº 61 y autorización".

L.I. 12 vº.

**CAMPANA NUEVA.**

1951.

"Una campana nueva para la Yglesia de Frige".

Formulario de cuentas adjunto a L.I. s.nº.



## **CAMARIÑAS, San Jorge**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL**

- I. Libro de Fábrica de San Jorge de Buria. 1738.
- II. Libro de Cuentas de la Congregación de los Dolores. 1757.
- III. Libro de las limosnas de la Congregación de los Dolores. 1758.
- IV. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento. 1772-1773.
- V. Libro de la Cofradía de San Juan y Ánimas. Buria y Camariñas. 1899-1900.
- VI. Libro de Culto y Fábrica de San Jorge de Buria y Camariñas. 1900.
- VII. Libro de Cuentas de Culto y Fábrica. 1983-1994.

### **CONSTRUIR CAMPANARIO.**

1741.

"Mas da en data dosientos reales bellón que dio para ayuda del costte del canpanario nuebo que se iso para echar la canpana".

L.I. 6 rº.

### **REEDIFICACIÓN DE LA IGLESIA.**

1754. VISITA.

"Reparos. Mediante la Iglesia Parrochial esta poco dezente sin faiar i además es con excesso reduzida. De manera que no llega para latenzion del Pueblo, y lo mismo se ha mandado en las antezedentes visitas reedificar de nuebo y alargar en cuia visita los señores les tenían dispuesto antes de aora el modo de juntar fondos y caudales para ello, en atención a que la Piedad de Don Domingo Rodríguez Canosa difunto vezino de dicha Parrochia ha dexado, y el testamento con que murió, los sufizientes para hazerse Iglesia capaz y correspondieren concurriendo los vizinos con el trabajo personal para el servicio y para la conduzion de los Materiales en la conformidad que se acostumbra, zerca de anttigua lo que fuere conveniente. Manda se este a lo que determinare en horden a la nueba. Y principalmente quanto a la Citada Conduzion y servizio acostumbrado; (...)"

L.I. 30 rº.

### **REEDIFICACIÓN DE LA IGLESIA.**

1757. VISITA.

"(...) manda se aprovechen todos los materiales de la Yglesia antigua en beneficio de la nueba dexando de aquella la capilla maior con su puerta, y en ella cerradura segura, y el cuerpo se mure enteramente con toda decenzia seguridad, y altura correspondiente, dexando en su entrada puerta también con cerradura para entrar en dicha Capilla maior y en el cementerio de que ha de servir a cuio fin deven permanecer las piedras o losado; y en medio de el que se ponga un cruzero grande de piedra cantería bien labrado;(..) Y porque la Fabrica de esta Parrochia casi no tiene renta efectiva alguna y aviéndose echo de nuebo, y tamaño correspondiente al numeroso

pueblo, forzosamente ha de tener muchos escalabros y gastos (...)".

L.I. 38 rº.

#### **BALAUSTRES PARA LA IGLESIA.**

1759.

"Mas treinta y dos reales que llevó el maestro que izo los balaustres de la Iglesia".

L.I. 42 vº.

#### **DONACIÓN HECHA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA NUEVA.**

1788. VISITA.

"Don Domingo Rodríguez Canosa (...) sin que hasta aora se haian hecho actos algunos mensuales en sufragio de un bienechor de tan feliz memoria para esta Feligresía como que esceden de veinte mil duros las donaciones hechas para la construcción y aseo de la nueva Yglesia, (...)".

L.I. 133 rº.

#### **LEVANTAR PARED DE LA PUERTA.**

Francisco Lema.

1815-1816.

"Pagué a Francisco Lema en el día que ocupó en lebantar la Pared de la Puerta con otro que le ayudó a este seys reales y medio".

L.I. 180 rº.

#### **DATOS SOBRE CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA Y MEDIDAS.**

1816.

"CRÓNICA E HISTORIA RELIGIOSA DE ESTA PARROQUIA POR CAPÍTULO.

Capítulo 11. Construcción de esta iglesia parroquial. Se principió en el año de mil setecientos cuarenta y siete en el mes de Diciembre y se concluyó en el de mil setecientos cincuenta y ocho. Fundador Domingo Rodríguez Canosa vecino que fue de Buriá lugar del Cotro casa del Rego de

horta. Este señor fue a la América a reunir los caudales necesarios.

"Dimensiones de la Iglesia parroquial de Camariñas.

Largo de toda la iglesia- 35 metros

Ancho de las Capillas-17,45 m.

Ancho de la iglesia-7,30m.

Altura total de la iglesia-10,65m.

Altura a que está el coro-3,65m.

Elevación del techo del coro-7m.

Largo del coro-4,75m.

Ancho del coro-7,30m.

Ancho del altar mayor-5,80m.

Profundidad altar mayor-5,80m.

Ancho de las capillas-6,90m.

Profundidad de las capillas-4,30m.

idem de la Sacristía-3,80m.

Espesor de las paredes laterales-1,30m.

idem de la pared de la fachada principal-1,45m."

L.III. 1 vº-2 rº

**COMPONER EL ATRIO DE LA IGLESIA VIEJA.**

1818-1819.

"Ochenta y ocho reales y trece maravedís que suplió para completar los salarios de los canteros que calearon la Yglesia y compusieron el atrio de la vieja (...)".

L.I. 190 vº.

**ARREGLAR CAMPANARIO.**

Gamallo.

1826-1827.

"Al cantero Gamallo por echar una pieza de cantería en el campanario cuarenta reales".  
L.I. 208 vº.

#### **HACER VENTANA DEL CUARTO DE ENCIMA DE LA ESCALERA.**

1909.

"Al Cantero por ventana de cuarto de sobre escalera 72 reales".  
L.VI. 30 rº.

#### **REPARAR TECHO DE LA CAPILLA MAYOR Y CAPILLA DE LOS DOLORES.**

Nicanor Vilaseco Oreiro.

1912

"Al Albañil "Nicanor Vilaseco Oreiro" por repar<ar> el techo de la Capilla Mayor o presbiterio de la iglesia y capilla de los Dolores (...) 70 reales".  
L.VI. 41 rº.

#### **PICAR CANTERÍAS DE LAS PAREDES DE LA IGLESIA.**

Nicanor Vilaseco Oreiro.

1912.

"Al mismo Albañil<sup>2</sup> por picar canterías de las paredes interiores de iglesia, retocarlas, darles cemento "porlant" y pinturas 74 reales".  
L.VI. 41 vº.

#### **COMPONER PARED DE LA CAPILLA Y VENTANA DE LOS DOLORES.**

1916.

"Al Cantero por varias composiciones en pared de Capilla y ventana de los Dolores 28 reales"  
L.VI. 56 rº.

---

<sup>2</sup> Es el citado anteriormente Nicanor Vilaseco Oreiro.

### **ARREGLAR BALAUSTRADO DE LA TRIBUNA.**

1920.

"Al carpintero por arreglar el balaustrado de escalera de Tribuna 11 reales".

L.VI. 70 rº.

### **ARREGLO EN LA TORRE DE LA CAMPANA.**

1926.

"Por reparaciones en el tejado y torre de la iglesia. 13,90 pts".

L.VI. 89 rº.

### **ATRIO.**

Manuel Pazos Romero.

1986.

"A Manuel Pazos Romero maestro cantero de Xaviña por 27 días de trabajo en el atrio. 81.000 pts."

L.VII. 11 vº

### **LOSAS PARA LOS ALTARES LATERALES.**

1989.

"Le aboné al cantero por un día de trabajo para colocar las losas de los altares laterales. 4,000 pts"

L.VII. 30 rº

### **COMPRAR IMAGEN DE SAN JORGE.**

1740.

"Da en data quatrocientos Reales que costó la imagen del glorioso San Jorge".

L.I. 4 vº.

### **COMPRAR IMAGEN PARA UN CRUCIFIJO.**

1740.

"Da en data corenta i sinco reales que costó una imagen de un crucifixio que se compró para dicha igelesia".

L.I. 4 vº.

### **HACER UN RETABLO COLATERAL NUEVO A STA. MARINA Y PINTAR IMAGEN.**

1744. VISITA.

"21. Item habiendo su merced reconocido que en la Visita antecedente se mando a los herederos de Marina da Insua hiciesen un colateral nuevo a la Imagen de Sta. Marina por allarie el en que estaba dicha Imagen Viexo, carcomido, yndesente y según la referida Marina da Insua lo dexo dispuestto en su testamento, lo que no executaron astta aora dichos herederos, su merced viando de venignidad manda y denttro de quarenta días principien la obra de dicho retablo asta fenezerlo, y asimesmo pintten y reparen dicha Imagen quitándole la cofetta de encaxes que tiene en la caveza, (...)"

L.I. 11 vº.

### **IMAGEN DE S. JORGE.**

1746.

"Mas da en data cien reales vellón que entrego al señor Cura para complettar seiscientos reales vellón que costo la Imagen del Glorioso San Jorge sus andas, figuras que las adornan y pintura de uno y otro que con los referidos cien reales que dicho cura recibió del expresado Maiordomo con quatrocientos reales pertenecientes a la fabrica que paraban en su poder (...) con mas cien reales vellón (...) una y otra partidas axustan la de los seiscientos reales que costo la Imagen de dicho santo, (...)"

L.I. 15 rº-vº.

**ALTAR DE NTRA. SRA. DE LOS DOLORES.**

1759.

"Mas quarenta reales que llevo el maestro que izo el altar de Nuestra Señora de los Dolores".

L.I. 44 vº.

**TRAER RETABLO.**

1759.

"Mas dos reales que se dieron a la persona que abrió y cero el caril por donde entraron los carros que traxeron el Retablo del carriero".

L.I. 53 vº.

**HACER ÁNGEL DEL APOCALIPSIS DEL PÚLPITO.**

Anttonio de Meis.

1759.

"Mas cien reales de vellón que llevo Anttonio de Meis esculttor vezino de S. Ginés de Entrecruces por azer la Imaxen del Anxel del Apocalipsis del púlpito"

L.I. 54 rº.

**PAGAR EL RETABLO.**

Antonio de Meis.

1760.

"Da en data y descargo este Depositario un mil y trescientos reales y catorce maravedies vellón que pago a D. Antonio de Meis y valieron de dicho deposito con asistencia del Director Consiliario Maior y Secretario para la paga del Retablo en que se alla colocada Nuestra Señora (...) 13,300 reales".

L.II. 6 rº.



### **COMPONER ALTAR DE NUESTRA SEÑORA.**

Isidro López y Juan de Canosa.

1760.

"Asimismo da en data cinquenta reales que con la misma asistencia se pagaron por diez tablas a Isidro López que se emplearon en la mesa de el Altar de Nuestra Señora y su tarima".

"Item otros cinquenta reales que se pagaron a dicho Isidro López por diez días que de oficio de carpintero ocupó en hazer dicha mesa de Altar y tarima"

"Assimismo es data setenta y cinco reales vellón que se pagaron a Juan de Canosa herrero por la clabazon fijas y ganchos con que se sentó dicho retablo".

L.II. 6 rº-vº.

### **MARCO FRONTALICIO PARA EL ALTAR DE NTRA. SEÑORA.**

Antonio de Meys.

1761.

"Item se le admite en data sesenta reales vellón que pago a D. Antonio de Meys por el marco frontalicio de el Altar de Nuestra Señora".

L.II. 7 vº.

### **HACER JUNQUILLO PARA EL CAMARÍN Y PEDESTAL PARA ALTAR.**

Joseph Soneira de Castro.

1761.

"Mas es data treinta y cinco reales y diez y seis maravedies vellón que pago a Joseph Soneira de Castro Carpintero por hazer dicho<sup>3</sup> Junquillo y vestir un pedestal arrimado al Altar de Nuestra Señora".

L.II. 8 rº.

---

<sup>3</sup> Se refiere al del camarín.

### **RETOCAR ROSTRO NUESTRA SEÑORA, EL NIÑO Y SANTA CATALINA.**

1765. VISITA.

"(...) se retoque el rostro de Nuestra Señora el del Niño y la de la Imagen de Santa Cathalina (...)"

L.I. 69 rº.

### **RECOLOCACIÓN DE SAN CAYETANO.**

1765. VISITA.

"(...) y se le ponga en su sitio a San Cayetano, (...)"

L.I. 69 rº.

### **HACER DOS CRISTOS.**

1765. VISITA.

"(...) se haga un Santísimo Christo y ponga en el hueco de la tarima del altar, y otro para el Altar (...)"

L.I. 69 rº.

### **COMPONER EL ALTAR DEL CARMEN.**

1766-1767.

"Mas Doze reales y medio de la composición del Altar del Carmen".

L.I. 75 rº.

### **COMPOSTURA DEL ALTAR Y ALTAR DE NTRA. SRA. DEL CARMEN.**

1770-1771.

"Mas ciento quarenta y seis reales y seis maravedises de Madera que se compró para el confecionario de donde estaba la plata, (...) compostura de Altar, Altar de Nuestra Señora del Carmen y escala para la lámpara".

L.I. 78 rº.

### **COMPONER LA CUSTODIA.**

José Soneira de Castro.

1786.

"A José Soneira de Castro por componer el monumento de la Custidia. 2,16 reales".

L.II. 36 rº.

### **ENTERRAR LAS IMÁGENES DE S. BLAS Y S. ROQUE.**

1779. VISITA.

"Por haberse rreconozido que las ymágenes de los Gloriosos san Blas y san Roque, se hallan carcomidas yndezenes y substituydas por otras mui correspondientes que se hallan en el altar maior, el cura las mande sacar y enterrará Pues lexos de mober a debozion, son motibo a lo menos piadosos de yrision, e yreberentias".

L.I. 99 vº.

### **HACER EL RETABLO MAYOR.**

1788. VISITA.

"(...) la obra del Retablo maior que es de primera necesidad según la magnificencia de esta Yglesia, (...) podrá acaso lograrse el verse en breve tiempo hecha la obra del Retablo que exige la maior atención y celo".

L.I. 129 vº.

### **DONACIÓN HECHA PARA HACER EL RETABLO.**

1788. VISITA.

"(...) con una de las copias que ai del testamento de dicho Don Domingo y expresión del Deposito de catorze mil reales que quedaban con destino para el Retablo, para que en vista de todo, y en uso de sus facultades determine S.S.Y. el mejor modo de llebar a efecto en lo posible la última voluntad (...)".

L.I. 133 vº.

### **COMPOSICIÓN DE LA VIRGEN.**

1789.

"Yden por la conposición y decencia de la Birgen ocho reales".

L.II. 36 vº.

### **RESTAURAR DEL ALTAR DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN.**

1816.

"En el año de mil novecientos tres se restauró y pintó el altar de Nuestra Señora del Carmen de esta iglesia parroquial".

L.III. 2 rº.

### **ARREGLO FRONTAL DEL NAZARENO.**

Juan de Miens.

1825-1826.

"Pagó al carpintero Juan de Miens por cuatro días y medio de trabajo treinta y siete reales y treinta maravedies vellón en hacer un cajoncito de castaño (...), el Frontal del Nazareno, (...) y otros frontales que se repararon."

"Por una docena de clavos para el frontal del Nazareno veinte y cuatro reales".

L.I. 206 vº-207 rº.

### **LIMPIAR RETABLO Y ALTAR MAYOR CON IMÁGENES.**

Antonio Martínez Canosa.

1902.

"A Antonio Martínez Canosa por fregar lavando todo el Retablo y mesa del Altar mayor y las imágenes del mismo altar treinta y dos reales".

L.VI. 12 rº

### **COMPONER IMÁGENES DE S. JORGE, STA. CLARA, S. JUAN Y S. ALBERTO.**

Jesús Tibandín.

1902.

"Al carpintero Jesús Tibandín por componer o hacer varias rectificaciones en las imágenes de San Jorge (la pequeña), la de Sta. Clara, San Juan y San Alberto veinte reales".

L.VI. 12 rº.

### **REPARAR Y PINTAR EL ALTAR DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN.**

Agustín Vázquez y Jesús Tibandín.

1903.

"Cuenta de la reparación y pinturas del altar de Nuestra Señora del Carmen, después de obtenida la debida autorización o permiso del Superior eclesiástico. Al carpintero Agustín Vázquez ciento treinta y 6 reales"

"A Jesús Tibandín escultor 272 reales"

"Al Herrero 4 ganchos de hierro para clavar en la pared el retablo. 19."

L.VI. 14 rº.

### **COMPONER IMAGEN DE SANTIAGO.**

1909.

"Al escultor por componer Imagen de Santiago diez reales".

L.VI. 30 rº.

### **RECTIFICAR IMÁGENES DE JESÚS NAZARENO, SIMÓN CIRENEO, JESÚS DE LA COLUMNA, JUDÍOS QUE LE AZOTARON, S. RAMÓN, STA. CLARA, S. JUAN DE PADUA Y ALTAR MAYOR.**

Jesús Tibandín e hijo.

1909.

"A Jesús Tibandín, Evanista y a su hijo, carpintero por rectificar en escultura y pintura las imágenes de Jesús Nazareno, Simón Cireneo, Jesús de la Columna, de los dos judíos que le azotaron, de S. Ramón, Sta. Clara, S. Juan Santo de Padua y algunas rectificaciones de

carpintería en el altar mayor 194 reales".

L.VI. 31 vº.

### **COMPONER ALTAR, RETABLO, IMÁGENES DE ÁNGELES DE LA CAPILLA DE LOS DOLORES.**

Abelardo Torrado Núñez

1916.

"Al Escultor por componer el altar, retablo y seis imágenes de ángeles de la Capilla de los Dolores en la iglesia parroquial 1457 reales obtenida la debida autorización del Superior fecha 8 de junio de 1914 porque dicho altar y retablo ya amenazaba ruina".

"A Abelardo Torrado Núñez por ayudar a dicho Escultor en el arreglo de dicho Altar 66 reales"

L.VI. 57 rº.

### **LIMPIAR RETABLO DEL ALTAR MAYOR.**

1916.

"Por limpiar retablo del altar Mayor. 4 reales".

L.VI. 57 vº.

### **LIMPIAR ALTAR DE S. JOSÉ.**

1917.

"Al Sacristán y fregar el altar de S. José y las cuatro imágenes, 4 reales".

L.VI. 60 rº.

### **LIMPIAR ALTAR DEL ROSARIO.**

1917.

"Por limpiar y fregar altar del Rosario y 6 imágenes 6 reales".

L.VI. 60 rº

### **LIMPIAR ALTAR DEL CARMEN.**

1917.

"Al Sacristán por limpiar el altar del Carmen e imágenes 4 reales"

L.VI. 60 rº.

### **COLOCAR PÚLPITOS.**

1927.

"Especificaciones de obras en la iglesia "en general" (...) se adquirieron y colocaron a los lados de la capilla del altar mayor los dos púlpitos de castaño (...)"

L.VI. 93 rº.

### **ALTAR DEL SAGRADO CORAZÓN.**

José Cabrejo.

1928.

"Jornales del carpintero, José Cabrejo en el altar del Sagrado Corazón y otros. 252,70 pts"

L.VI.96 rº.

### **ARREGLAR ALTAR DEL CARMEN.**

1930.

"Para ayuda de la pintura y arreglo del altar del Carmen.229.10 pts"

L.VI. 98 rº.

### **PEANA DE LA PURÍSIMA.**

José Ramos López.

1932.

"Al mismo<sup>4</sup> por unos tablones y medio día peana de la Purísima pequeña. 7,50 pts"

L.VI. 101 rº.

---

<sup>4</sup> Se refiere a José Ramos López, citado anteriormente.

**MESA DE ALTAR.**

1966.

"Una mesa de Altar para celebrar cara al pueblo. 1800 pts"

L.VI. 164 rº.

**ARREGLAR ALTARES.**

1966.

"Arreglar altares y portes. (386+14) 400 pts."

L.VI. 165 rº.

**RESTAURAR IMAGEN DE S. JORGE.**

1966.

"(...) Pintar y restaurar imagen de S. Jorge. 3.500 pts."

L.VI. 165 vº.

**REPISA PARA SAGRARIO.**

1967.

"Repisa para Sagrario. 90 pts."

L.VI. 166 rº.

**CORRER MESA DEL ALTAR MAYOR.**

1967.

"2 obreros, 2 días para correr mesa del Altar Mayor Iglesia Parroquial. 550 pts."

L.VI. 167 rº

**REPISA DEL ALTAR.**

1967.

"Madera para repisa de Altar. 200 pts."



L.VI. 167 rº.

### **NUEVO ALTAR.**

1967. VISITA.

"(...) Le laudó muy especialmente por las obras de elevado coste llevadas a cabo en la iglesia parroquial (...) así como sus reformas adaptadas a la nueva litúrgica al construir (...) y colocar un nuevo altar en el presbiterio para decir misa frente al pueblo, y otras mas en proyecto"

L.VI. 161 rº

### **ARREGLAR IMAGEN DE LA INMACULADA.**

1977.

"Llevar y traer la imagen de la Inmaculada desde Santiago para su restauración. 4000 pts"

L.VI. 179 rº

### **REPARAR VARIAS IMÁGENES.**

Talleres Rodríguez.

1979.

"Reparación de varias imágenes en talleres "Rodríguez" de Santiago. 28.000"

L.VI. 190 rº.

### **RESTAURAR RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN.**

Manuel Suárez Canosa.

1988.

"Le dí a Manuel Suárez Canosa como importe total de la restauración y pintado del retablo del Sagrado Corazón de Jesús que se había derrombado el mes anterior."

L.VII. 28 rº.

### **MONTAR ALTAR DE STA. LUCÍA.**

Manuel Luaces y Manuel Garrote.

1990.

"Para montar el altar de Santa Lucía. 4,300 pts"

"A Manuel Luaces por trabos en el altar de Sta. Lucía. 10,000 pts"

"Madera de castaño para el dicho altar y cancionero. 5,500 pts"

"A Manuel Garrote por trabajos en el repetido altar. 7,000 pts"

L.VII. 32 vº.

**PINTAR IMAGEN DE NTRA. SEÑORA DEL ROSARIO PARA EL ESTANDARTE.**

1741.

"Da en data corenta y tres reales que costo el pintar una ymagen (...) de Nuestra Señora del Rosario que se puso en el estandarte y abrulta de ella una imagen de un Santo Christo".

L.I. 6 rº.

**PINTAR S. JORGE.**

1744.

"Da en data dos reales de llevar la Imagen de San Jorxe a pintar a la Puente del Puerto".

L.I. 9 vº.

**PINTAR EL ÁNGEL DEL APOCALIPSIS DEL PÚLPITO.**

1759.

"Mas ochenta reales que llevo el pintor por pintarla<sup>5</sup>".

L.I. 54 rº.

**PINTAR EL RETABLO DE LOS DOLORES Y LA CUSTODIA.**

Gregorio Mallón.

1761.

"Da en data y descargo un mil ochocientos setenta y siete reales vellón que pago de dicho Deposito a Gregorio Mallón Pintor por la pintura de el Retablo y Custodia y que sirve de Peana a Nuestra Señora".

L.II. 7 vº.

**DORAR CAMARÍN.**

---

<sup>5</sup> El ángel del Apocalipsis del púlpito.

1761.

"Assimismo se le admite en data treinta y dos reales vellón que costaron dos libras de oro con que se doró el Junquillo de la espalda de el Camarín por ser obra hecha además de lo concertado en la pintura de el Retablo".

L.II. 8 rº.

### **PINTAR LA CUSTODIA.**

Mallón.

1771-1772.

"Mas ducientos y nobenta reales que satisfizo a el Pintor Mallón, por pintura y trabajo de la custodia".

L.I. 72 rº.

### **ACUERDO PARA PINTAR EL RETABLO MAYOR.**

1798.

"(...) con motibo de haverse echo el Retablo mayor en esta Yglesia Parroquial como de primera nezesidad se han agotado los caudales de ella sin averse hasta aora podido pintar por lo mismo, (...) y teniendo así mismo presente que tanto dicha fabrica como cofradías deven tener lo preciso para rreparos nezesarios de la Yglesia y gastos yndispensables de cada cofradía determinan dejar a la fabrica mil reales existentes, etc (...) aplicarlos como los aplican a las rreferidas obras de pintura del retablo maior, atrio y zementerio; para cuio efecto confieren todo su Poder y facultades al repitido cura (...) saquen aposturas las rreferidas obras formando primero el correspondiente plano de condiciones y las rematen en el mas ventajoso postor (...)".

L.I. s.nº.

### **PRESUPUESTO PARA PINTAR EL RETABLO.**

1799-1800.

"(...) y los restantes ciento ochenta los entrego a cuenta Salvador Carril del Alcance que tiene del año que sirbió, la qual partida se rebaja del principal por haber entregado en quenta de la Pintura

de el Retablo Mayor los consabidos un mil trescientos cinquenta y uno con doce maravedies."  
L.I. 167 rº.

#### **PINTAR EL VIACRUCIS.**

1827-1828.

"Mas ochenta y nueve reales y once maravedies que se pagaron por seys vidrios y porte que de Santiago trajo el mismo coreo para las vidrieras del Sur (...) y pintó el viacrucis".

L.I. 210 vº.

#### **PINTAR ALTAR.**

Manuel Cardama.

1903.

"Al Pintor Don Manuel Cardama todo el altar y además un crucifijo mil quinientos veinte reales".

L.VI. 14 vº.

#### **PINTAR EL PÚLPITO.**

Manuel Cardama.

1903.

"Al mencionado D. Manuel Cardama por pintar el Pulpito de esta iglesia 200 reales".

L.VI. 14 vº.

#### **PINTAR CRUCIFIJOS.**

Manuel Cardama .

1903.

"Al pintor Don Manuel Cardama por pintar 2 crucifijos, a saber: el de sobre la encajonada de la sacristía y el del altar de los Dolores incluso las pinturas necesarias 90 reales".

L.VI. 15 rº.

**PINTAR EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR E IMÁGENES DE STO. DOMINGO, S. FRANCISCO DE ASÍS, S. JORGE, NTRA. SRA. VIRGEN MARÍA CON EL NIÑO JESÚS Y ÁNGELES.**

Manuel Cardama Moya.

1905.

"Al Pintor Don Manuel Cardama Moya por pintar el retablo del altar mayor e imágenes de Sto. Domingo, San Francisco de Asís, S. Jorge, Nuestra Señora Virgen María con el Niño Jesús y dos imágenes de Angeles en el mismo Altar 3000 reales después de obtenida la autorización del Sr. Obispo fecha 22 Mayo 1905".

L.VI. 21 rº.

#### **ARREGLAR CRUZ DE PLATA.**

1741.

"Da en data sesenta y quatro reales que costo la crus de plata de dicha yglesia que se abía ronpida".

L.I. 5 vº.

#### **HACER CUCHILLO DE ORO.**

1750.

"Primeramente da en data y descargo, sietecientos cinquenta y siete reales y medio vellón que costaron dos Missales, y un Mannual nuevos, composición de otros dos Missales y manual, cuchillejo de oro treinta y dos onzas, (...)".

L.I. 21 vº.

#### **ALAXAS DE PLATA DONADAS POR DOMINGO CANOSA.**

1757. VISITA.

"(...) Y porque en la presente visita Su Ilustrisima por su persona bendijo una cruz grande de plata con su peana y hasta cubierta de lo mismo, que con dos ciriales del mismo metal y otras alajas de mucho valor dexó a esta Yglesia el dicho Don Domingo Canosa (...)".

L.I. 40 rº.

#### **HACER COPÓN DORADO Y AMPOLLAS DE PLATA.**

1757. VISITA.

"(...) manda que el cura y los vecinos pasen a bender la cruz vieja también de plata y por quenta de su producto manden se haga un copón capaz dorado a fuego a lo menos por dentro quanto no sea también por afuera, como también se executen unas Ampollas de plata para los santos óleos fuertes y decentes por quenta de la plata de dicha cruz vieja, y de la plata que tiene una escudilla de lo mismo que igualmente dexó a dicha Yglesia el mismo Canosa, y de la del una patena que tiene la Yglesia sin cáliz y executado uno y otro dicho cura ponga a continuación de este auto razón del producto de dichas tres alajas y del coste que tubieren las que se mandan hacer (...)".

L.I. 40 rº-40 vº.

### **LIMPIAR Y ARREGLAR LÁMPARA DE PLATA.**

Jacobo de Lema .

1759.

"Mas sesenta reales que el presente Rector pago a Jacobo de Lema Plattero vecino de Santiago de Traba por linpiar la copa de la lámpara de plata y por soldar unas piezas que estaban ronpidas".

"Mas quattro reales que dio a dicho Jacovo de Lema platero quando vino a mirar la copa de lámpara para linpiarla".

L.I. 52 rº- 53 vº.

### **DORAR COPA DEL CALIZ Y PATENA.**

1765. VISITA.

"(...) se dore a fuego por adentro la copa del cáliz y su Patena; (...)".

L.I. 69 rº.

### **CRUZ Y CANDELEROS.**

1779.

"Mas quarenta y quatro reales de la Cruz y candeleros, (...)".

L.I. 95 rº.

### **BLANQUEAR CRUZ Y CANDELEROS.**

1780.

"Yten se le admite (...) ocho reales de carbón para blanquear la cruz y candeleros (...)".

L.I. 104 rº.

### **BLANQUEAR CRUZ, INCENSARIO Y CANDELEROS.**

1781.



"Con mas da en data veinte y siete reales por blanquear la cruz ynzensario, candeleros y rehedificar el caldero para el servizio y uso de la yglesia".

L.I. 107 rº.

### **COMPOSICIÓN DE UN CÁLIZ Y COMPONER LA LÁMPARA.**

1784-1785.

"Con mas treinta y dos reales de la compusición de un cáliz que se partió y de soldar dos serpientes que adornan la Lampara".

L.I. 118 vº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1785. INVENTARIO.

"-1. Un platillo de plata.

-2. Dos vinageras de plata.

-1. Una espada de plata.

-1. Un Círculo de Plata con espoleta de idem.

Alajas que estaban en poder del sirviente del Altar mayor y de doña María de Peñalba. Pasan ahora al arca de la Junta de dicha Congregación."

L.II. 34 rº.

### **VIRIL.**

1788.

"Nota. No se le hace quenta a este Maiordomo de los quatro cientos reales que debía percibir del fondo de censos que se havían extrahído de los caudales de ella, por quedaren a quenta de los tres mil ducientos trece reales que tubo de coste el viril que se hizo a quenta de las cofradías".

L.IV. 48 rº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1788. INVENTARIO.

"Alajas de plata.

- Una cruz grande de plata.
  - Dos ciriales también de plata y de el mismo tamaño.
  - Seis candeleros grandes de lo mismo.
  - Una lampara idem que se alla en el cuerpo de la Yglesia.
  - Dos arañas también de plata y colocadas en el mismo cuerpo de la Yglesia.
  - Un Incensario igualmente de plata y de un tamaño regular.
  - Un platillo con sus dos vinageras de lo mismo.
  - Una naveta de lo propio para el Incienso.
  - Una jara de plata para el laboratorio.
  - Una caxa de Palo con sus chrismeras de plata.
  - Tres cálices con sus patenas y cucharitas de plata todo ello y las copas doradas.
  - Otro mas nuevo que dio Don Josef Montero Carro de Santiago y Arzobispo que fue de la Santa Yglesia Catedral de este obispado.
  - Un copón donde esta el Santísimo Sacramento de plata y dorado.
  - Una cajita donde se lleba el viatico a los enfermos también de plata y dorada.
  - Un viril de plata dorado a trechos.
- L.I. 135 rº-135 vº-136 rº.

### **CAJITA DEL VIÁTICO.**

1788.

"Con mas setenta reales que tubo de coste la caxita donde se lleba el viático a los enfermos y su bolsita bordada".

L.I. 139 vº.

### **COMPONER Y DORAR LA CORONA.**

1792.

"Por composición de la Corona y dorarla, treynta reales".

L.II. 39 vº.

### **LIMPIAR OBJETOS DE PLATA.**

1801-1802.

"Mas noventa y ocho reales que se pagaron de Jornales a quien trabajo en la Yglesia en sentar y hallanar las losas y limpiar la plata."

L.I. 175 vº.

### **LLEVAR OBJETOS DE PLATA A SANTIAGO.**

1809-1810.

"Asimismo pago Pedro Rojo anterior Fabriquero ciento sesenta y ocho reales para la manutención de la tropa que costedió la Plata de esta Parroquial Yglesia a la Ciudad de Santiago".

L.I. 190 vº.

### **COMPONER LA CRUZ DE PLATA.**

1813-1814.

"Asimismo la es de ochenta reales que puso para ayuda de los quatrocientos que costo la conpusicion de la Cruz de Plata".

"En dicho año entrego Francisco Grayño trescientos veinte reales para el resto de pagar la conpusicion de la Cruz de Plata se que ya se haze presente anteriormente (...)".

L.I. 196 rº-vº.

### **COMPONER LA CRUZ DE PLATA.**

1814-1815.

"De conposición de la Cruz de Plata diez y nueve reales".

L.I. 198 vº.

**SOLDAR VINAGERAS.**

1815-1816.

"Por soldar las vinageras de Bautizar pago quatro reales".

L.I. 180 rº.

**COMPONER INCENSARIO Y CANDELEROS.**

Pascual Vidal.

1820-1821.

"A Pasqual Vidal por componer el Incensario y candeleros sesenta reales".

L.I. 195 rº.

**COMPONER EL INCENSARIO.**

1819-1820.

"Pago por componer el Incensario tres reales (...)".

L.I. 203 rº.

**COMPONER EL INCENSARIO.**

1827-1828.

"Por la composición del Incensario y un Paño de cáliz dos reales y medio".

L.I. 211 rº.

**LIMPIAR LOS CÁLCICES DE LA IGLESIA.**

1830-1831.

"Mas ochenta reales que por mandato del Señor Cura ecónomo D. Domingo López Cabrejo pago al Platero por limpiar los cálices de esta Iglesia, (...)".

L.I. 216 rº

**COMPONER UNA CRISMER.**

1830-1831.

"Pago al Platero por componer una de las chrismeras cuatro reales".

L.I. 216 rº.

### **COMPONER LOS CANDELEROS.**

1831-1832.

"Mas ochenta y dos reales pago por componer los candeleros de la Iglesia (...)".

L.I. 218 rº.

### **COMPONER EL INCENSARIO.**

Juan Espín.

1832-1833.

"Mas ochenta y dos reales y diez y siete maravedies que pago al Platero D. Juan Espín, según recibo que de el presenta. Por componer el incensario cuya cubierta y parte de cadenas había sido del todo consumido el fuego".

L.I. 220 rº.

### **HACER INCENSARIO.**

1898.

"Cuenta del Incensario para la Iglesia Parroquial de Camariñas.

Pesa el Incensario 32 <sup>1/2</sup> onzas

Pesa el anterior 26

Diferencia: 6 <sup>1/2</sup>

Por seis onzas y media de plata a 18 reales cada una- 118

Por echura del Incensario- 440

Por mermas en la plata del incensario biejo- 40

TOTAL: 598 reales.

Destos seiscientos reales tengo recibo del platero, pero no lo tengo de los diez reales al portador del Incensario viejo a Santiago y traer el nuevo."

"(...) D. Pedro Varela Villar, cura actual de esta parroquia invirtió seiscientos ocho reales por el

Incensario nuevo de plata tomando en Cuenta el platero el Incensario viejo, que era de la Cofradía."

L.V. 44 rº-45 rº

**COMPONER CUCHARILLA DE PLATA.**

1898.

"Además de esto, dos reales por la composición de la cucharilla de plata de un cáliz"

L.V. 44 rº.

**PAGAR CRUZ PARROQUIAL DE PLATA.**

Alejandro Bermúdez.

1900.

"Tres mil ciento noventa y dos reales que dicho Don Pedro Varela abonó por la cruz de plata al contraste platero Don Alejandro Bermúdez de Santiago

L.V. 47 rº

**COMPONER CRUCES, CANDELEROS Y ESPABILADERAS.**

1902.

"Al Hojalatero por componer las cruces, la de metal y la de bronce, dos candeleros y dos Espabiladeras quince reales".

L.VI. 12 rº.

**COMPONER LA CRUZ PARROQUIAL.**

1915.

"Al Hojalatero por composición la cruz parroquial. 8 reales"

L.VI. 52 rº.

**COMPONER LA CORONA DE NTRA. SRA. DEL ROSARIO.**

1915.

"Composición de la Corona de Nuestra Señora del Rosario. 5 reales".

L.VI. 53 rº.

**COMPONER LA CRUZ DE PLATA.**

1917.

"(...) composición de la cruz de plata, 9 reales".

L.VI. 60 vº.

**COMPONER UN INCENSARIO.**

1920.

"Composición de un incensario once reales".

L.VI. 70 rº.

**HACER CÁLIZ Y NAVETA DE PLATA.**

Bacariza.

1931.

"Hechura de un cáliz y una naveta de la plata de los viejos. (Bacariza. Santiago).

L.VI. 100 rº

**CAJA DE PLATA**

1932.

"Una caja de plata para las hostias y para el cerquillo en las exposiciones. 40 pts."

L.VI. 102 rº.

**ARREGLAR NAVETA DEL INCENSARIO.**

1938.

"Arreglo de una naveta del incensario. 4 pesetas"

L.VI. 112 rº.

**ARREGLAR CORONA DE LA VIRGEN.**

1943.

"Arreglar un badajo y una corona de la Virgen. 25 pts."

L.VI. 124 rº.

#### **ARREGLAR NAVETAS E INCENSARIOS.**

1944.

"Arreglo de un badajo, navetas e incensarios. 20 pts"

L.VI. 125 rº

#### **RESTAURAR Y PLATEAR CRUZ PARROQUIAL.**

1978.

"Restaurar y platear la cruz parroquial. 3000 pts."

L.VI. 185 rº

#### **ARREGLAR CÁLIZ.**

1980.

"Arreglo de cáliz barroco. 6,500 pts"

L.VI. 192 rº

#### **HACER COPA GRANDE EN PLATA.**

Platerías LADO.

1988.

"Por hacer la copa grande, en plata, a un cafrán que antes la tenía pequeña, en Platerías LADO, de Santiago. 47,000 pts"

L.VII. 28 rº.

#### **RESTAURAR Y PLATEAR CRUZ.**

1992.

"Restauración y plateado de la Cruz. 42,000 pts."



L.VII. 38 vº.

**RESTAURAR SEIS CORONAS DE LA VIRGEN.**

1993.

"Restauración de 6 coronas de imágenes de la Virgen. 55,000 pts."

L.VII. 42 rº.

**HIERRO Y CADENA DE LA CAMPANA.**

1739.

"Da en data veinte y cinco reales que consto el ferro y echura de la cadena de la campana".

L.I. 3 vº.

**COMPONER LA CAMPANA.**

1740.

"Primeramente da en data sesenta i seis reales de vellón de conponer la canpana".

L.I. 4 vº.

**HACER CEPO DE LA CAMPANA.**

1742.

"Da en data diez reales vellón de azer el zepo de la campana".

L.I. 7 rº.

**COMPONER CEPO DE LA CAMPANA.**

1757.

" Item es data nueve reales y catorce maravedies que se gastaron en componer el cepo de la campana y de clavos para menesteres de dicha Yglesia".

L.I. 34 rº.

**CEPO DE LA CAMPANA.**

1759.

"Mas treinta reales del cepo de la campana".

L.I. 53 vº.

**FABRICAR BADAJOS DE LA CAMPANA.**

Domil da Costa.

1759.

"Mas treinta reales digo noventa y seis que llevó Domil da Costa erero ttodo ello por el travaxo de fabricar los badaxos de la canpana. Algún yerro que suplió para ellos".

L.I. 53 vº.

#### **PONER CEPO DE LA CAMPANA.**

Thatteo Suárez.

1759.

"Mas veinte y cinco reales que llevo Thatteo Suárez carpintero por cinco días que ocupo en poner el cepo a la canpana a cinco reales por día".

L.I. 53 vº.

#### **HERRAJE DE LAS CAMPANAS.**

Domil Da Costa.

1759.

"Mas quarentta y quattro reales y doze maravedís que llevo dicho Domil da Costa por la eraxe para las canpanas, clavos para ellas, Alttares y ttarimas".

L.I. 54 rº.

#### **TRES CAMPANAS NUEVAS.**

1765-1766.

"Mas duzientos nobenta y dos reales y diez y seis maravedies que entrego al presente Rector para la paga de las tres campanas nuevas".

L.I. 72 vº.

#### **HACER CEPO PARA LA CAMPANA.**

Ignazio Figueira y Joseph Soneira de Castro.

1784.

"También da en data quatro cientos cinquenta y dos reales ymporte de sesenta y cinco libras y

media de fierro labrado que se ymbiertieron en el zepo de dicha campana nueva, rehedificación de la errage para la pequeña a prezzo de dos reales y seis quartos cada libra que llebó el herrero Ignazio Figueira y conque corrió el zitado carpintero Joseph <sup>6</sup> (...).

L.I. 115 vº.

#### **PONER CEPO A LA CAMPANA.**

Joseph Soneira.

1784.

"Iten da y sele admite en data quatrocientos treinta y siete reales y ocho maravedies que debengo el Carpintero Joseph Soneira en enzepear la campana grande, (...) según consta de rezibo que presento".

L.I. 115 vº.

#### **LLEVAR LA CAMPANA A ARREGLAR.**

1809-1810.

"Asimismo entregue a Josef Albite por conduzir la segunda canpana a Santiago setenta reales a Domingo Manzebo por conduzirle de el Puente a esta quando bino diez reales".

L.I. 190 rº.

#### **PAGAR LA CAMPANA.**

1809-1810.

"Pague quarenta y dos reales que tenia suplido el cura en cuentas de la canpana del erero de lo referido que entregara Sande y Monte".

L.I. 190 vº.

#### **HACER EL CEPO DE LA CAMPANA PEQUEÑA.**

1812-1813.

---

<sup>6</sup> Se refiere a Joseph Soneira de Castro carpintero que aparece en anteriores citas.

"Así también la es de ochenta y seys reales que suplió los setenta y cinco de un hombre que ayudo hazer el zepo de la campana chica en los ciento y cinquenta que fue ajustado entre los dos que lo hizieron y compra de palo y el otro dexó su importe a cuenta de los réditos que debe en esta Parroquia (...)".

L.I. 195 rº.

#### **COMPONER CAMPANA MAYOR.**

1817-1818.

"Composición de la Campana mayor sesenta y cinco reales".

"Al Herrero por trabajo para dicha composición veinte y seis reales".

L.I. 188 vº.

#### **COMPONER EL BADAJO DE LA CAMPANA.**

1819-1820.

"Pagó al Herrero por componer el badajo de la campana diez reales".

L.I. 192 vº.

#### **COMPONER EL BADAJO DE LA CAMPANA.**

1833-1834.

"Mas doce reales que pago al herrero por componer el vadajo de la campana grande que se había caído".

L.I. 221 rº.

#### **COMPONER LOS BADAJOS DE LAS CAMPANAS.**

1839-1840.

"Por la composición de los dos badajos de las campanas treinta reales".

L.I. 230 rº.

**PONER LOS HIERROS A LA CAMPANA.**

1844-1845.

"Por poner los fierros nuevos a la campana grande y carpintero. 236 reales."

L.I. 232 rº.

**COMPONER BADAJO DE LA CAMPANA PEQUEÑA.**

1905.

"Al Herrero por composición del badajo de campana pequeña 4 reales".

L.VI. 22 rº.

**COMPONER BADAJO DE CAMPANA GRANDE.**

1910.

"Composición de badajo de campana grande, 4 reales".

L.VI. 37 rº.

**HACER CEPO DE LA CAMPANA.**

José Fernández Miñones y José Lemus.

1912.

"Al carpintero José Fernández Miñones por hacer cepo de colgar campana pequeña, (...) 150 reales.

"Al Herrero "José Lemus" por herrajes para el cepo de la campana dicha (...) "

L.VI. 41 rº.

**ARCO DE HIERRO PARA SUJETAR EL BADAJO DE LA CAMPANA.**

Manuel Lemus Vázquez.

1920.

"Al herrero Manuel Lemus Vázquez por arco de hierro, o sostén para el badajo de la campana grande cuarenta y cuatro reales".

L.VI. 70 rº

**COMPRAR CAMPANA.**

1927.

"Especificaciones de obras en la iglesia "en general" (...) se adquirió la campana pequeña de 116 kilos (...) y por fin se adquirió una campana de 1,10 metros de diámetro y 579 k. de peso".

L.VI. 93 rº.

**ARREGLAR BADAJO DE LA CAMPANA.**

1943.

"Arreglar un badajo y una corona de la Virgen. 25 pts."

L.VI. 124 rº.

**ARREGLAR BADAJO DE LA CAMPANA.**

1944.

"Arreglo de una badajo, navetas (...) 20 pts."

L.VI. 125 rº.

**HACER CEPO DE UNA CAMPANA.**

1945.

"Hacer el cepo de una campana, reparar y pintar puertas (...)380,20 pts"

L.VI. 126 rº

**ARREGLAR CAMPANA GRANDE.**

1956.

"Arreglo de la campana grande. 1485 pts."

L.VI. 150 rº.

**REPARAR LA CAMPANA.**

Manolo Garrote.

1986.

"Le di a Manolo Garrote por reparar la campana grande. 1,600 pts."

L.VII. 23 vº.



## **CAMARIÑAS. Capilla de Nuestra Señora del Monte.**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de la Fábrica de S. Jorge. 1738.
- II. Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de el Monte. 1809-1845.
- III. Libro de Culto y Fábrica de S. Jorge de Buria. 1900.
- IV. Libro de Culto y Fábrica. Camariñas. 1983-1994.

### **REEDIFICACIÓN DEL CUERPO DE LA ERMITA.**

1754. VISITA.

"(...) Y asimismo suspende determinar y proveer lo conveniente a la reedificación del Cuerpo de la Hermita de Nuestra Señora del Monte (...) sin embargo de estar quasi aruynada respecto el mismo Difunto<sup>7</sup> tanvién dexó para ello caudal destinado (...)"

L.I. 30 rº

### **REEDIFICACIÓN DE LA ERMITA.**

1757. VISITA.

"(...) y mediante de la visita ultima antecedente consta la indecencia con que se halla el cuerpo de la Hermita de Nuestra Señora del Monte sita en los términos de esta feligresía y su capilla maior ser de bóveda de cantería buena y decente, por cuio motivo se mando redificar el cuerpo confirmando su Ilustrísima dicho auto encarga al mencionado cura lo ponga en ejecución".

L.I. 38 vº.

### **REEDIFICACIÓN DE LA CAPILLA.**

1779. VISITA.

"(...) Por quanto se halla el Cuerpo de la Capilla de Nuestra Señora del Monte sita en términos de esta parroquia, casi enteramente aruinada, se manda que después de formadas las cuentas atrasadas (...) se figen las zédulas, combenientes para rematar la obra de el dicho Cuerpo de la Capilla (...)"

L.I. 99 vº.

### **COMPONER EL PÓRTICO.**

1822.

"Al carpintero que compuso el Pórtico de la Capilla por unos jornales y un Peón veinte y ocho reales."

---

<sup>7</sup> Domingo Rodríguez Canosa.

"Por las maderas y clavazón para el mismo treynta y ocho reales."

L.II.14 rº.

#### **REPAROS EN LA CAPILLA.**

Antonio Canosa, Ramón da Costa y Julio de Lema.

1840.

"Primeramente se le admiten en data treinta y cuatro reales que pago a los canteros Antonio Canosa, Ramón da Costa y Julio de Lema, por dos días de Jornal cada uno en reparos de la Capilla".

L.III. 34 rº.

#### **CONSTRUCCIÓN DE LA TORRE PARA LA CAMPANA EN EL SANTUARIO DEL MONTE.**

1955.

"En los últimos días de Noviembre del corriente año 1954 se levantó en el santuario de la Virgen del Monte la torre en la que se colocó la campana. Para sufragar estos gastos se recogieron donativos de los fieles por valor de 2.341 pts. Gastado: campana. Material y jornales: 2895 pts."

L.II. 44 rº.

#### **OBRAS EN LA CAPILLA DEL MONTE.**

1978.

"Cuentas extraordinarias con motivo de la construcción del nuevo techo y restauración general de la Capilla de Nuestra Señora del Monte. La obra se hizo o mejor dicho, está haciendo por administración. Se empezó en el mes de junio del presente año y el 31 de diciembre del mismo que falta por hacer la limpieza de las canterías de las paredes interiores, el revestimiento de parte de la mampostería interior, la pavimentación del suelo(...)"

TOTAL DE INGRESOS (donaciones recaudadas) 603.534 pts.

GASTOS 569.301 pts.

L.III. 186 rº-vº.

**REPISAR CANTERÍAS Y ABRIR DOS TRAGALUCES.**

1979.

"Siguen las cuentas de Restauración de la Capilla de Nuestra Señora del Monte que se terminó en noviembre de 1979 (...)"

"Repisar canterías y abrir dos tragaluces. 75.000 pts"

L.III. 188 rº-189 rº

**COMPONER TARIMA DEL ALTAR MAYOR Y FRONTAL DEL ALTAR COLATERAL.**

Juan Agulleiro

1901.

"Al carpintero Juan Agulleiro por colocar el pecho a la puerta, hacer varias composiciones a saber: a la tarima del Altar Mayor y Frontal del altar colateral del Norte siete reales."

L.II. 38 rº.

**RESTAURAR RETABLOS.**

1978.

"(...) y el montaje del retablo frontal y un lateral. Se eliminó el retablo lateral de la izquierda por ser gemelo del otro y estar muy deteriorado y con el fin de restaurar los otros que fue del agrado de las personas devotas el que se conservaran (...)"

L.III. 187 rº.

**MÉNSULA PARA LA IMAGEN.**

1979.

"Ménsula para la imagen y su traslado desde Santiago. 55.000 pts"

L.III.189 rº.

**RESTAURAR LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE.**

Rodríguez.

1979.

"Restauración de la imagen de Nuestra Señora del Monte en talleres Rodríguez. 28,000 pts".

L.III. 189 rº.

**PINTAR EL ALTAR MAYOR.**

Juan Adell

1923.

"Al pintor Juan Adell por pintar el altar mayor. 150 pts."

L.II. 39 rº.

**PINTURAS PARA EL RETABLO.**

1993.

"Pinturas para retablillo del Monte. 2,520 pts."

L.IV.42 vº.

### **DIADEMA DE EL NIÑO Y CUCHARA PARA EL CÁLIZ.**

1814.

"(...) la diadema de el Niño ciento y veynte, una cuchara para el cáliz quatro <reales>,(...)"

L.II. 4 rº.

### **HACER CORONA PARA LA VIRGEN.**

1814.

"Quando se hizo la corona para la Virgen entrego noventa y seys reales."

L.II. 5 rº.

### **LIMPIAR Y COMPONER LA CORONA DE LA VIRGEN DEL MONTE.**

Juan Espin

1834 .

"Mas treinta y seis reales que pago al platero Juan Espín por limpiar y componer la Corona de la Virgen que casualmente se había rotpido".

L.II. 27 rº.

### **COMPONER UNA LÁMPARA.**

Antonio Martínez.

1901.

"Al Hojalatero Antonio Martínez por componer una de las Lámparas nueve reales."

L.II. 38 rº.

### **RESTAURAR LA CORONA DE LA VIRGEN DEL MONTE.**

1994.

"Restauración de la corona de la imagen de la Virgen del Monte. 20,000 pts."

L.IV. 46 vº.

**CAMELLE, Divino Espíritu Santo.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Fábrica de San Pedro del Puerto. 1791-1856.

II. Inventario de alajas de plata, objetos de metal etc. pertenecientes a la yglesia parroquial de San Pedro del Puerto. 1905.

III. Libro de Culto y Fábrica. 1965-1994.

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.



**CAPILLA.**

1905. INVENTARIO.

"(...) Y esta pequeña capilla se halla por concluir por falta de capitales (...)"

L.II. 9.

**CAPILLA.**

1958. INVENTARIO.

"Capilla dedicada al Divino Espíritu Santo. Es de estilo churigeresco (...)"

L.II. 41.

**CAPILLA Y ESPADAÑA.**

1958. INVENTARIO.

"La yglesia de construcción corriente, sin estilo determinado, con una espadaña (...) la bóveda del arco triunfal y el presbiterio son de piedra. El coro es nuevo, de hierro y cemento con la barandilla de madera (...) "

L.II. 42.

### **ALTAR E IMÁGENES.**

1905. INVENTARIO.

"Esta Capilla consta de un solo altar. En el que se halla la efigie de las tres divinas personas de Santísima Trinidad. La ymagen de la Santísima Virgen de los Remedios estas son completamente nuevas. También se halla otra imagen del Divino Espíritu Santo ya deteriorada."

L.II. 9.

### **IMÁGENES.**

1930. INVENTARIO.

"En el altar mayor de esta capilla existen las imágenes de la Santísima Trinidad, una buena y otra pequeñita bastante deteriorada, N.S. de los Remedios en un camarín a la izquierda y S. Miguel a la derecha. Hay también otros dos altares pequeñitos a los lados, el de la izquierda con la imagen de San Antonio y en N.S. del Perpetuo Socorro, en cuadro, el de la derecha (...)"

L.II. 17.

### **AMPLIAR ALTAR MAYOR.**

1943.

"Se amplió el altar mayor de la Capilla de Camelle y se llevó para dicha capilla un confesonario de la yglesia del Puerto es de madera de castaño."

L.II. 23.

### **ALTAR E IMÁGENES.**

1958. INVENTARIO.

"(...) el altar tiene un altare; el mayor dedicado al Divino Espíritu Santo, cuya imagen está colocada en el centro. Al lado de la epístola una hornacina de pino con la imagen de la Virgen de Fátima de cartón madera; la Virgen de los Remedios, de madera y en la parte alta, S. Miguel de cartón madera en mal estado. Al lado del Evangelio, en la parte alta S. Antonio y el Sagrado Corazón de Jesús y en la parte baja la Virgen del Carmen de cartón madera. Al lado del evangelio se halla un templete con la imagen de la Santísima Trinidad en pequeño, y en muy

mal estado (...) En el altar mayor un sagrario pequeño de madera y tres sacras de madera. Tiene un púlpito de madera de castaño en regular uso (...)"

L.II. 41.

**PINTAR IMÁGENES.**

1969.

"Pintar Espíritu Santo Imágenes. 7,000 pts."

L.III.

### **CÁLIZ Y PATENA.**

1791. VISITA.

"(...) Assí mismo halló su merced en el lugar de Camelle términos de esta misma feligresía la cappilla advocación del Spíritu Santo, que reconocida por lo de presente se halla con una mediana decencia en su altar, y retablo con cáliz y patena, sin doración de su copa, fuxada en un pie, de metal de candeleros, uno y otro,(...) Manda su merced en primer lugar se dore la copa de dicho cáliz y limpie su pie prohibiendo como prohíbe su uso, (...) y mediante no se halla con fondos, solo la devoción de los fieles solixitaría de ellos los auxilios necesarios a este efecto para que contribuyendo con sus limosnas pueda remediarse en lo posible esta necesidad que se efectuara dentro del termino de un año (...)"

L.I. 2 rº.

### **OBJETOS DE PLATA.**

1905. INVENTARIO.

"Alajas de plata y metal.

(...) Un cáliz de plata con su patena y cucharilla de medio uso (...)"

L.II. 9.

### **OBJETOS DE PLATA..**

1938. INVENTARIO.

"Un cáliz con una patena y cucharilla de plata (...)"

L.II. 17.

### **DORAR CÁLIZ Y PATENA.**

1941.

"Se doró el cáliz con su patena perteneciente a la Capilla del Divino Espíritu Santo de Camelle (...)"

L.II. 20.

**OBJETOS DE PLATA.**

1958. INVENTARIO.

"De plata la Corona de la Virgen de los Remedios y un cáliz con su patena y cucharilla (...)"

L.II. 42.

**COPÓN PLATEADO.**

1969.

"Copón plateado y mesa de altar. 6,300 pts."

L.III.

**DORAR CÁLIZ.**

1791. VISITA.

"(...) y un cáliz el que se halla por dorar (...)"

A.H.D.L.I. 62 vº.

**CAMPANAS.**

1905. INVENTARIO.

"Tiene dos campanas pequeñas una rota que hace disminuir el toque (...)"

L.II. 9.

**CAMPANAS.**

1958. INVENTARIO.

"(...) con una espadaña donde cuelgan dos campanas de bronce (...)"

L.II. 42.

**AROU, San Bartolomé.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de Fábrica de Puente del Puerto. 1791-1856.
- II. Inventario de alajas de plata, objetos de metal, etc. de San Pedro del Puerto. 1905.
- III. Libro de Culto y Fábrica de Camelle. 1965-1994.

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.



### **ESTADO CAPILLA.**

1791. VISITA.

"Cappillas. Halló su merced en términos de esta parroquia y en el lugar de Arou de ella una capilla advocación de San Bartolomé sin ornatos, ni vasos sagrados, no otro indicio de tal cappilla (...) su pavimento mui desigual, sus paredes derrotadas, desquiciadas y habiertas por muchas partes, su techo mui abatido, mal maderado y faltoso de teja, sin renta alguna para sus reparos por lo mismo absolutamente indecente para que ella se pueda celebrar el santo sacrificio de la Missa, ni otro oficio sagrado. Manda su merced que dicha cappilla se cerrase, circundando el sitio que la contiene con pared y fixando en el medio una cruz que indique haver sido en algún tiempo lugar sagrado y que no sea profanado y se [...] con la excepción de que si los vecinos de aquel lugar o otra parroquia quisiere reedificarla, componerla y surtirla de todo lo necessario y con la decencia que corresponde solicitando el permisso de su bendición se pueda celebrar en ella (...)"

L.I. 2 rº.

### **ESTADO CAPILLA.**

1791.

"(...) y la imagen metida en un nicho y toda carcomida, sus paredes y techos totalmente destruidos por lo que he prevenido al cura saque la ymagen y la entierre y las paredes de la capilla se echen al suelo y en el sitio del altar se coloque una cruz."

A.H.D.L.I. 62 vº-63 rº.

### **ESTADO CAPILLA.**

1905. INVENTARIO.

"En esta capilla que solamente tiene un altar no hay campana, ni alajas, ni objetos que mencionar pues cuando se celebra en ella el santo sacrificio vienen los preparativos de la inmediata Camelle (...)"

L.II.11.

### **CAPILLA.**

1958. INVENTARIO.

"Capilla pequeña, con su atrio, cercado con un muro. Construida de piedra, cielo raso de tablas (...)"

L.II. 40.

**CONSTRUIR IGLESIA.**

1972.

"Construir Yglesia Arou, cierre del atrio, bancos, etc (...) 457.225"

L.III. s.nº.

**IMÁGENES.**

1905. INVENTARIO.

"(...) Solamente se encuentra en ella la imagen de su patrón S. Bartolomé en medio uso (...) hay también una ordinaria y en mal estado imagen de la Purísima (...)"

L.II. 11.

**ALTAR E IMÁGENES.**

1930. INVENTARIO.

"En esta capillita existe un solo altar con una imagen del santo titular y otra de la Concepción, ambas, en mal estado (...)"

L.II. 18.

**ALTAR E IMÁGENES.**

1958.

" (...) un altarcito hecho de ladrillo y cemento que lo preside S. Bartolomé en el centro; a los lados la Inmaculada y San Roque (...) Un Cristo de madera pequeño y las imágenes sin valor alguno (...)"

L.II. 40.

**CÁLIZ.**

1905. INVENTARIO.

"(...) Un cáliz de medio uso propiedad de los vecinos."

L.II. 11.

**CÁLIZ, PATENA Y CUCHARILLA.**

1930. INVENTARIO.

"Un cáliz de plata con patena y cucharilla, es propiedad de estos vecinos, hoy lo guarda el cura."

L.II. 18.

**CÁLIZ, PATENA Y CUCHARILLA DE PLATA.**

1958.

"(...) Un cáliz con su patena y cucharilla de plata (...)"

L.II. 40.

**COPÓN.**

1972.

"Un copón iglesia de Arou. 6,500 pts."

L.III.

## **CEREIXO, Santiago**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de Fábrica de Santiago de Cereixo. 1624 - 1834.
- II. Libro de la Cofradía de Ánimas de Santiago de Cereixo. 1669.
- III. Libro de la Cofradía de Nra. Sra. del Rosario de Santiago de Cereixo. 1692 a 1827.
- IV. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Santiago de Cereixo. 1711 a 1880.
- V. Libro de Bautizados de Cereixo, Libro de Fábrica de Santiago de Cereixo (1835 a 1889), Libro de Fábrica de Carantoña (1835 a 1907) y Padrón de vecinos de Carnés y Cereixo.
- VI. Libro de la Cofradía del Santísimo de Santiago de Cereixo. 1878 a 1982.
- VII. Libro de Culto de Santiago de Cereixo y San Cristóbal de Carnés. 1889 a 1992.
- VIII. Inventario de Santiago de Cereixo y su anexo San Cristóbal de Carnés. 1895.
- IX. Inventario de Santiago de Cereixo y su anexo San Cristóbal de Carnés. 1907 y 1924.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

### **HACER LA FRONTERA DE LA IGLESIA Y EL PENAL DE ELLA.**

Julio de Camaño y Julio de Moreira.

1689-1690.

"Da en descargo quatrocientos y veinte y quatro reales que le dí a Julio de Camaño y di a Julio de Moreira por aver echo la frontera de la yglesia y el penal della".

"Da en descargo ducientos y quarenta reales que llebó Julio de Moreira por aser la frontera de la iglecia del bendabal."

L.I. 87 rº, 89 vº- 90 rº.

### **HACER FACHADA DE LA IGLESIA.**

1689 -1690.

"Mas seis reales que se dieron a un hombre para ayudar aser la fachada de la yglesia del bendabal."

L.I. 87 rº, 89 vº- 90 rº.

### **FAYAR LA IGLESIA.**

Andrés Martinez.

1745 - 1746.

"Primeramente da en data quinientos y veinte reales de vellón que entrego a Andrés Martinez Maestro de carpentaría: por la echura y fábrica de fayar dicha yglesia de Cereixo en que fue ajusttado como último y menor posttor en las posturas de adittos que se ycieron a dicha obra en tres días festibos."

L.I. 138 vº.

### **HACER ESPADAÑA CON SU ESCALERA, TRAGALUZ DE LA TRIBUNA Y REMATAR FACHADA.**

Manuel Gamallo.

1811.

"Dos mil y trescientos reales que pague a Manuel Gamallo maestro cantero, vecino de San

Pedro del Puerto por la espadaña, escalera para subir a ella, tragaluz de la tribuna con viga y remates de la fachada."

L.I. 222 vº.

### **ARREGLAR ESPADAÑA, HACER BUHARDILLA Y TARIMA DEL ALTAR MAYOR.**

Juan Antonio Mieyro, Basilio Bello y Francisco do Gando.

1811.

"Ciento y setenta reales que pague de jornales a Juan Antonio Mieyro, Basilio Bello de esta vecindad, canteros y carpinteros y a Francisco do Gando por los días que trabajaron en poner el antepecho y pasamano para la espadaña (...) hacer la tarima del altar maior, (...) tomar las aguas que bajaban de la espadana para la Tribuna, hacer la Guardilla con mas ochenta reales de clavos y bisagras que vinieron de la feria, madera para ella (...) que todo hace la partida de doscientos y quarenta reales."

L.I. 222 vº.

### **COMPONER LA TRIBUNA.**

1859.

"Mas doy en data doscientos sesenta y cuatro reales que importó madera clavazón y jornales en la composición de la tribuna y en esta cantidad también ban inclusos dos grandes ganchos de fierro que se echaron a una viga por estar sentido."

L.V. 18 vº.

### **RECTIFICACIÓN EN LA IGLESIA.**

José Castro

1875.

"Ygualmente doy en data el pago hecho al cantero José Castro por el arranque de piedra en el monte para rectificación de la Yglesia seiscientos cuarenta reales."

L.V. 32 rº.

### **ARTESONADO DE LA IGLESIA.**

1889.

"Idem el artesonado de la iglesia de junto a la torre y de la pared del coro ciento setenta reales los dos tramos."

L.V. 39 rº.

### **ABRIR TRÁNSITO DESDE LA SACRISTÍA AL ALTAR.**

1927.

"Obras extraordinarias hechas en la iglesia de Cereijo consistentes en abrir dos puertas a fin de hacer un pasillo con su bóveda correspondiente para el tránsito de la sacristía al altar y vice-versa con autorización del Ylmo. Sr. Vicario Capitular por decreto del diez de octubre de mil novecientos veintisiete y que exceden de la cantidad fijada en el presupuesto, por haber hecho la bóveda de ladrillo y cemento para mayor solidez, en cuyo presupuesto no figuraba la madera, y tejas para el techo, por olvido involuntario."

L.VII. 15 vº.

### **ENSANCHAR LA VENTANA DEL PRESBITERIO.**

1929.

"Ensanchar la ventana del presbiterio de Cereijo, con vidriera, etc."

L.VII. 18 rº.

### **REBAJAR EL FRENTE DE LA FACHADA DE LA IGLESIA.**

1931.

"Nota. En el año de mil novecientos treinta y uno se hizo un desmonte en el atrio de Cereijo que costó 639,05 pts, mas 45 que recaudé en la parroquia para dicha obra, a parte de lo que ayudaron los feligreses a portar la piedra del atrio. Había dos escaleras para entrar en la iglesia y el desmonte consistió en rebajar todo el frente de la fachada de la iglesia hasta la pared del campo de la torre."

L.VII. 23 rº.



### **LIMPIAR Y CINTAR LA BÓVEDA DEL PRESBITERIO.**

José Rodríguez

1941.

"Al albañil D. José Rodríguez (...) y limpiar y cintar la bóveda del presbiterio. 60 pts."

L.VII. 28 vº.

### **FIRMES PARA LOS ALTARES LATERALES.**

Manuel Pérez Pazos

1944.

"Al cantero Manuel Pérez Pazos por los firmes para los altares laterales, de Cereijo, pavimento pasillo y acera. 174 pts."

L.VII.33 rº.

### **IMÁGENES DE NUESTRA SEÑORA, SANTIAGO, S. PEDRO Y S. ROQUE DENTRO DE LA CUSTODIA.**

1652.

" (...) Y assí mesmo bolbieron a dezir que en el altar maior ay custodia dentro de la qual esta el Relicario de Plata donde esta el santíssimo sacramento y la ymagen de Nuestra Señora y de los gloriosos Santiago, San Pedro y San Roque todos de bulto y bien pintados como consta a mi dicho Rector fecho ut supra (...)"

L.I. 47 rº.

### **COMPRAR RETABLO PARA LA COFRADÍA DE ÁNIMAS.**

1678.

"Da por descargo trecientos y setenta y quatro Reales de un retablo que se conpró para dicha Cofradía."

"Mas sesenta y cinco Reales y medio de una docena de tablas y dos portones para aser el guardapolbo para dicho Retablo y altar."

"Mas tres Reales que se gastaron con la que ayudaron a trager el retablo."

L.II. 19 vº.

### **HACER FRONTAL.**

1721.

"Mas da por descargo treinta y tres reales de vellón que ha costado la echura Madera y marco del frontal (...) con mas dos reales y medio de las clavijas y clavos. Y tres reales al oficial que lo asentó."

L.III. 33 vº.

### **MARCO PARA EL ALTAR MAYOR.**

1735.

"Mas da por descargo diez y seis de un marco para el Altar Mayor."

L.I. 125 vº.

### **COMPONER EL COLATERAL DE NUESTRA SEÑORA.**

1747.

"Mas da por descargo veintte reales que llebó un maestro de carpentaria por componer el Colettoral de Nuestra Señora."

L.III. 54 vº.

### **COMPONER LOS ALTARES COLATERALES.**

Basilio y Ramón.

1768.

"A los carpinteros de Noya Basilio y Ramón que hizieron toda la obra de Puertas, cajones, (...) componer los colaterales el uno a cinco reales y medio al día, y otro a quatro y medio pague ochocientos ochenta y siete reales y medio."

L.I. 166 rº.

### **COMPRA DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES.**

1862.

"Mas doy en data sietecientos sesenta y ocho reales que importó la Virgen de los Dolores y su vestido."

L.V. 20 vº.

### **NIÑO JESÚS PARA EL ALTAR MAYOR.**

1865.

"Ytem por el Niño Dios del altar mayor y su conducción ciento doce reales."

L.V. 21 rº.

### **PAGAR RETABLO DE LA IGLESIA.**

José Noya

1866.

"También doy en data por abono hecho al carpintero José Noya por el retablo de la Yglesia ochocientos reales."

L.V. 25 vº.

### **RETABLO.**

1878.

"Año 1866. idem por el retablo de pino puesto en ochocientos reales, valdrá seiscientos y revajó doscientos reales."

L.V. 36 vº.

### **ALTARES E IMÁGENES.**

1895. INVENTARIO.

Santiago de Cereijo. Altares.

El altar mayor con 6 imágenes del Apóstol Santiago, San Antonio, San Roque, la Purísima Concepción, la Dolorosa y el Ecce-Homo.

El altar de la izquierda o del Carmen con la imagen de este nombre y San Blas.

El altar de la derecha o del Rosario con la virgen del mismo nombre San José y Sta. Lucía.

San Basilio en la Sacristía.

Cuatro ángeles para adornar el monumento de Semana Santa."

L.VIII. 1 rº.

### **IMAGEN DE S. BASILIO Y DE LA CONCEPCIÓN.**

1907. INVENTARIO.

La Ymagen de San Basilio, está colocada, en un hueco que hay en la pared lateral de la yglesia y frente a la puerta traviesa.

Una imagen de la Concepción en la retirada en la Sacristía, por no ser propia para el culto (...)"

L.IX. 1 rº.

## **VIACRUCIS.**

1924. INVENTARIO.

" (...) Pendientes de los muros de la iglesia catorce cuadros del Viacrucis, uno del Perpetuo Socorro y otro de San Alfonso M<sup>o</sup> del Ligorio, Otros dos en el altar mayor, de los Sagrados Corazones de Jesús y María (...)"

L.IX. 9 r<sup>o</sup>.

## **ALTARES E IMÁGENES.**

1924. INVENTARIO.

"Hay en la iglesia tres altares: el mayor con tres imágenes en el primer cuerpo, del Sagrado Corazón, Ecce Homo y Dolorosa, esta de vestir y en el segundo las de Santiago, San Roque y S. Antonio. Abajo del presbiterio y a su izquierda otro altar con la imagen de Nuestra Señora del Rosario en el primer cuerpo y otra pequeña de S. José y en el segundo la de S. Blas.

A la derecha otro altar con las imágenes de Nuestra Señora del Carmen y Sta. Lucía en el primero y segundo cuerpo respectivamente.

Mas abajo de este otro altarcito con la imagen de la Ynmaculada Concepción.

Una ara en el altar mayor.

Hay en la Sacristía otra imagen de la Ynmaculada, la de San Basilio y un crucifijo de madera.

L.IX. 9 r<sup>o</sup>

## **RESTAURAR EL VIACRUCIS.**

1934.

"Arreglo-restauración del Via-Crucis de Cereijo."

L.VII. 23 r<sup>o</sup>.

## **IMAGEN DE SANTIAGO Y ALTAR.**

1941. ADICIONES AL INVENTARIO.

"Cereijo. Una imagen ecuestre del Apóstol Santiago para Cereijo.

Un altar para la Inmaculada en Cereijo (hijas de María) (...)"

L.IX. 15 rº-vº.

**ARREGLAR EL ALTAR.**

1944.

"Una chapa de caoba para el altar Mayor de Cereijo, cable, etc. 63,60 pts."

L.VII. 32 vº.

**TRASLADO Y REPARACIÓN DE LOS ALTARES.**

Manuel Lema

1944.

"Al carpintero Manuel Lema por traslado y reparación de dos altares(...)"

L.VII. 33 rº.

**RESTAURAR IMAGEN DE S. JOSÉ.**

1945.

"Restaurar la imagen de S. José, de Cereijo y portes."

L.VII. 34 rº.

**ALTAR PARA LA PURÍSIMA.**

1948.

"Un altar de castaño para la Purísima de Cereijo. 3030 pts."

L.VII. 37 vº.

**PINTAR RETABLO DE LA COFRADÍA DE ÁNIMAS.**

1679.

"Da en descargo quinientos y quince Reales que dio al pintor que a pintado El Retablo, Angel Guardapolbo y frontal y así de todo ello concertando por dicho Rector y Cofrades."

L.II. 21 vº.

#### **PINTAR EL SANTO Y BAJARLE EL CUELLO.**

1692.

"Da en descargo ochenta y ocho reales de pintar el santo, abaxarle el pescueso y ponerle un sonbrero y aserle unas andas pintadas que todo inporta los ochenta y ocho reales."

L.I. 91 rº.

#### **PINTAR EL FRONTAL.**

1721.

" (...) y sesenta reales de vellón que ha costado la pintura de el [frontal] (...)"

L.III. 33 vº.

#### **RETOCAR IMAGEN DEL ROSARIO.**

1721.

"Mas da dicho maiordomo por descargo sesenta reales que dio al pintor por retocar la ymagen de dicha Cofradía."

L.III. 33 vº.

#### **PINTAR MARCO DEL ALTAR MAYOR.**

1738.

"Mas treynta reales de pintar el Marco del Altar Maior."

L.I. 126 rº.

#### **PINTURA DE LA IMAGEN DEL APÓSTOL SANTIAGO.**

1741 - 1742.

"Mas da en data ciento y cinquenta reales para la pintura de la Ymagen del Apóstol Santiago."

"Mas seis reales que llevo la portadora por traer la Ymagen de dicho Santo desde la villa de Noya a Cereyxo."

L.I. 133 rº.

**PINTAR EL COLATERAL DE NUESTRA SEÑORA.**

1747.

"Mas da por descargo quarenta reales que llebó un pinttor que pinttó el Colettoral de Nuestra Señora por su ttrabaxo y Pinttura."

L.III. 54 vº.

**PINTAR COLATERAL DEL ÁNGEL DE LA GUARDA.**

1749.

"Mas quarenta reales que llebó el costte de la pintura de Pinttar el colettoral del ángel de la guardia."

L.IV. 29 rº.

**PINTAR EL PATRONO SANTIAGO.**

1788.

"Iten cien reales que entrego al Pintor por Pintar el Patrono Santiago."

L.IV. 86 vº.

**PINTAR EL RETABLO MAYOR.**

1875 - 1877.

"Idem seiscientos cuarenta y seis reales por pintar el retablo mayor, según recibo nº 1 que se acompaña."

L.V. 34 vº.

**PINTAR LA IMAGEN DE LOS DOLORES.**

1943.

"Por pintar la imagen de los Dolores de Cereijo. 120 pts."

L.VII. 31 rº.

**PINTAR LAS IMÁGENES DE S.ANTONIO Y S.ROQUE.**



1944.

"Por pintar las imágenes de S.Antonio y S.Roque de Cereijo."

"Portes de las mismas a Santiago y traerlas."

L.VII. 32 vº.

### **PINTAR ALTARES.**

José Rodríguez Dubra .

1944.

"Al pintor D. José Rodríguez Dubra por (...) pintar altares. 340 pts."

L.VII. 33 rº.

### **PINTAR Y DORAR EL SAGRARIO.**

1948.

"Pintura del Sagrario y dorado interior (ayuda). 218 pts."

L.VI. 49 rº.

### **PINTAR SAGRARIO Y VARIAS IMÁGENES DE CEREIJO.**

1948.

"Pintar Sagrario y varias imágenes de Cereijo" (autorizados) 1.900 pts."

L.VII. 37 vº.

### **HACER RELICARIO DE PLATA.**

1652.

" (...) solo tenía de alcance, siento y treinta y nueve Reales como consta del libro de cuentas del ultimo mayordomo que della fue, de los quales se gastaron sesenta y tres reales para aiuda de azer el Relicario de plata donde esta el Santísimo Sacramento y por assí mas por donde hacer Retablo (...)"

L.I. 47 rº.

### **INCENSARIO.**

1676.

"De un incensario sinquenta y cinco reales."

L.I. 76 rº.

### **ADEREZAR LA CRUZ.**

1676.

"Mas doçe reales de adreçar la cruz."

L.I. 76 rº.

### **COMPONER EL RELICARIO.**

1676.

"Mas seis reales de componer el relicario en que se lleba el biático a los enfermos."

L.I. 76 vº.

### **COMPRAR UN CÁLIZ.**

1681. VISITA.

" (...) manda su merced que por quenta de los alcançes desta fabrica se compre un cáliz de buena hechura (...)"

L.I. 79 vº-80 rº.

### **BLANQUEAR CÁLIZ Y RELICARIO.**

1689 - 1690.

"Por blanquear el cáliz y relicario quatro reales."

L.I. 89 vº.

### **COMPONER LAS CRISMERAS Y LIMPIAR EL RELICARIO.**

1692.

"Mas seis reales de componer las crismas y limpiar el reliquario en que se lleva el beático."

L.I. 91 rº.

### **CONSAGRAR UN CÁLIZ.**

1694.

"Cinco reales de consagrar un calis."

L.I. 95 vº.

### **LIMPIAR LA CRUZ.**

1694.

"Mas tres reales de limpiar la crus."

L.I. 95 vº.

### **CRISMERAS DE PLATA.**

1697.

"Mas setenta y cinco reales de unas crismas de plata."

"Mas veinte y quatro reales de la echura de las crismas."

L.I. 98 rº.

### **CRUZ DE PLATA PARA EL PENDÓN.**

1700.

"Mas da por descargo ducientos y cinquenta y seis reales de una cruz de plata para el pendón y

por la echura de dicha cruz."

L.III.8 vº.

#### **COMPOSICIÓN DE LA CRUZ DEL PENDÓN.**

Diego de Guzmán .

1703.

"Mas diez y nueve reales que se pagaron a Diego de Guzmán platero por aver compuesto la cruz del pendón."

L.III. 10 rº.

#### **COMPOSICIÓN DE LA CRUZ.**

1704.

"Mas siete reales y medio de la composición de la cruz de la Yglesia."

L.I. 106 rº.

#### **COMPOSICIÓN DE LA CAJA DE LOS SANTOS ÓLEOS Y COMPOSICIÓN DE LA CRUZ.**

1706.

"Mas da por descargo ochenta y quatro reales y siete maravedices de dos libras de cera (...) , de la composición de la caja de los óleos, de la composición de la cruz, (...) "

L.I. 107 vº.

#### **COMPONER UN CÁLIZ Y UNA CRUZ.**

1711.

"Da por descargo onze reales de componer un cáliz y una cruz."

L.I. 109 vº.

#### **COMPONER UN CÁLIZ.**

1713 - 1714.

"Mas quinze reales de componer un cáliz."

L.I. 110 vº.

#### **CRUZ DE LA IGLESIA.**

1715.

"Mas setenta reales de la Cruz de la Yglesia."

L.I. 111 vº.

#### **COMPONER CRUZ DE LA PARROQUIA.**

1719.

"Mas quince reales de componer la cruz de la parroquia."

L.I. 112 vº.

#### **COMPONER UN CÁLIZ.**

1719.

"Mas quince reales de la compostura de un cáliz para los señores sacerdotes (...)"

L.I. 112 vº.

#### **COMPONER LA CRUZ.**

1722 - 1723.

"Mas de componer la cruz seis Reales."

L.III.35 rº.

#### **PLATA PARA HACER LA CRUZ.**

1727.

"Mas da por descargo trecientos veinte y ocho Reales y diez y seis maravedies con que compro veinte y una onzas de plata para hacer la cruz, que su Ilustrísima mando las quales a de entregar a su sucesor para quien su quenta se le haga el cargo."

L.I. 120 vº.

### **DINERO PARA LA CRUZ DE PLATA.**

1729 - 1730.

"Da por descargo un mill quatro cientos y diez y seis reales de vellón y treinta y siete maravedies que le toco a dicha cofradía según el repartimiento que se hizo para hazer la cruz de plata la parroquia de Cereyxo de cuya cantidad el mayordomo antesedente prezentó rezivos del platero."

L.III. 40 rº.

### **DINERO PARA LA CRUZ DE PLATA.**

1731.

"Da por descargo ciento y diez reales que entrego a Domingo Suárez mayordomo que ha sido de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario para la Cruz de plata."

"Mas da por descargo seiscientos y cinquenta reales que según Recivos entregó el platero para la Cruz de plata de dicha parroquia."

L.I. 123 vº.

### **COMPONER UN CÁLIZ.**

1731.

"Mas da en data treynta y seis Reales de componer un cáliz."

L.I. 123 vº.

### **COMPONER UN CALIZ.**

1731 - 1732.

"Mas Quinze Reales de componer otro calis."

L.III. 41 vº.

### **HACER Y CONSAGRAR LA COPA DE UN CÁLIZ.**

1739 - 1740.

"Mas da por descargo veynte y seis Reales de la hechura y consagración de la copa de un calis que hes de dicha cofradía."

L.III. 46 rº.

#### **COMPRAR UN VIRIL DE PLATA.**

1740.

"Mas da en data a petizi3n de los cofrades de dicha Cofradía quatrocientos y nobenta y nueve reales y dos maravedies de vell3n con que se compro el biril de plata que pesa dies y ocho honsas menos ocho quartos a veynte reales cada honsa ynporta trescientos y cinquenta y nueve reales y dos maravedies."

"Mas da en descargo ciento y veynte reales que llevo el platero de la Ciudad de Santiago por hazerle."

"Mas da en descargo veynte reales de los vidrios cristalinos de dicho biril que todas dichas quantas ymportan los dichos quatrocientos y noventa y nueve reales y dos maravedies."

L.IV. 19 rº.

#### **COMPONER Y BLANQUEAR LA CRUZ DEL PEND3N.**

1745 - 1746.

"Mas quatro Reales que llevo el plattero por poner una pieza y branquear la cruz del pend3n."

L.III. 51 vº.

#### **HACER INCENSARIO DE PLATA.**

1747.

"Mas da por descargo siettecientos y treinta y nueve reales de vell3n que costtó el yncensario de plata su pezo y hechura."

L.III. 54 vº.

#### **COMPONER LA CRUZ DE PLATA DEL PEND3N.**

1747.

"Mas da por descargo Diez reales que llebó un plattero por componer la cruz de platta del pendón."

L.III. 54 vº.

#### **COMPONER LA CRUZ DE PLATA.**

1751.

"Más da en datta quarenta y quatro reales que llevo el plattero por la conpu<si>zión de la cruz de Platta del pendón de dicha Cofradía."

L.III. 62 rº.

#### **COMPONER UN CÁLIZ.**

1752.

"Mas Dose Reales que costtó la conpusizi3n del pie del cáliz que llebó un plattero por lo componer."

L.I. 150 rº.

#### **DORAR Y COMPONER EL CÁLIZ Y PATENA DE LA COFRADÍA.**

1762.

"Ciento treinta y quatro reales por dorar y componer el cáliz y patena de la cofradía."

L.III. 75 rº.

#### **HACER Y DORAR LA CUSTODIA.**

1773.

"Ytem pague trescientos y veinte reales por la echura y doradura de la custodia para el monumento de Jueves Santo inclusos diez reales que dí al propio que la trujo de Noya."

L.I. 170 rº.

#### **COMPONER EL INCENSARIO DE PLATA.**

1775.



"Mas da en data treinta reales por la composición de el Yncensario de plata."

L.I. 177 vº.

#### **LIMPIAR LA CRUZ PARROQUIAL.**

1778.

" (...) y quinze reales que llevó un maestro por limpiar la cruz parroquial de plata (...)"

L.I. 184 vº.

#### **TRUEQUE DE UN CÁLIZ VIEJO POR UNO NUEVO CON PATENA.**

1782.

"Ytem ciento noventa y cinco reales coste de el trueque de un cáliz biexo por un nuevo por el exceso de plata echura y dorado con su patena."

L.I. 187 vº.

#### **CORONA DE PLATA PARA LA VIRGEN DEL CARMEN.**

1785.

"Yten ciento cinquenta y seis reales con trece maravedies que entregó al platero de el Puente de el Puerto<sup>8</sup> para quenta de la Corona de plata que ha de hacer para la Virgen de el Carmen cuias dos partidas las percivió de un antecesor Manuel de Leys a excepción de dos reales que suplió y con que acabó de pagar su año en que ha sido maiordomo según la nota de las quantas ultimas."

L.IV. 82 rº.

#### **NAVETA DE PLATA.**

1790.

"Yten sele admite en data quatrocientos reales de una naveta de plata."

L.IV. 89 vº.

### **ALAJAS.**

1791. VISITA.

"Inventario de alaxas y ornatos.

Una cruz grande de plata y otra del Pendón. Tres cálices con sus patenas. El copón y el Relicario todo sobredorado. Medio viril. Yncensario, Naveta, Chrismeras y dos coronas de Nuestra Señora todo de Plata (...)"

A.H.D.L.I. 66 vº.

### **HACER CRUZ DEL PENDÓN.**

1795.

"Mas ciento y setenta reales de la adición de plata, y hechura de la cruz del Pendón."

L.IV. 99 rº.

### **SOLDADURA DE UNA CUCHARA PARA CÁLIZ.**

1806.

"Dos reales de la soldadura de una cuchara de cáliz y compra de un jarro para el agua."

L.I. 217 rº.

### **LLEVAR A SANTIAGO LA CRUZ DE PLATA DEL PENDÓN Y TRAER OTRA EN SU LUGAR.**

1811.

"Veinte y quatro reales del propio que llevo a Santiago la cruz de plata del Pendón en cumplimiento de lo mandado por la Junta Provincial."

"Cinquenta y dos reales que costo con la conducción desde Santiago una cruz para el pendón en lugar de la de plata."

L.I. 223 rº.

### **COMPOSICIÓN DE LA CUCHARA DEL CÁLIZ.**

1818 - 1819.

"Ytem un real de la composición de la cuchara del cáliz."

L.I. 224 rº.

#### **COMPONER LA CRUZ DEL PENDÓN Y UNA CUCHARA DE PLATA DE CÁLIZ.**

1825.

"Ytem quatro reales por la composición de la cruz de Pendón y una cuchara de plata de cáliz que llebó el platero según que unas y otras partidas son constantes."

L.I. 244 rº.

#### **CONSTRUCCIÓN DE UNA AMPOLLA DE PLATA.**

Blas Espín.

1829 - 1832.

"Los contadores en primer lugar admiten en data a este mayordomo la cantidad de cuarenta y siete reales vellón y medio que ha satisfecho a Blas Espín maestro platero de la parroquia de San Pedro del Puerto por la hechura de una ampolla que se construió de nuevo para la Yglesia según recivo que produjo."

L.I. 253 vº.

#### **COMPONER EL INCENSARIO DE LA IGLESIA.**

Juan Espín .

1829 - 1832.

"Del propio modo se le abonan catorce reales vellón que con recivo hizo constar haber satisfecho a Juan Espín de la parroquia de San Pedro del Puerto por la composición del incensario de la indicada Yglesia."

L.I. 253 vº.

#### **LIMPIAR INCENSARIO Y COMPONERLO.**

1834.

"Mas sesenta reales que llevo el Platero por limpiar el incensario y componerlo."

L.I. 258 vº.

### **COMPOSICIÓN DE LA CRUZ PARROQUIAL.**

1850.

"Mas doy en data veinte y cuatro reales que aboné a un platero de Santiago por la composición de la cruz parroquial."

L.V. 12 rº.

### **DOS CAMPANILLAS.**

1850.

"Mas doy en data cuarenta reales de dos campanillas, una para cuando se lleva el viático a los enfermos y otra para cuando se dice misa."

L.V. 12 vº.

### **CANDELEROS CON SU CRUCIFIJO PARA EL ALTAR.**

1852.

"Ygualmente doy en data doscientos cuarenta reales que costaron seis candeleros que se compraron con su crucifijo para el altar mayor."

L.V. 13 vº.

### **COMPRAR VIRIL.**

1866.

"Mitad del valor del viril nuevo con su caja y porte seiscientos veinte y cinco reales, pues la otra mitad se comprende en data en el libro de cuentas del unido de Carantoña porque para la Yglesia del mismo pasó el viril viejo."

L.V. 25 vº.

### **COMPRAR INCENSARIO Y NAVETA.**

1867.

"Del mismo modo doy en data el incensario y nabeta que adquirí en doscientos reales."

L.V. 26 vº.

#### **COMPONER CRUZ PARROQUIAL.**

1869.

"De la composición de la cruz parroquial y su conducción a Santiago de ida y vuelta cuarenta y ocho reales."

L.V. 28 rº.

#### **CANDELEROS PARA EL ALTAR MAYOR.**

1870.

"Idem por mitad del importe que costaron el juego de candeleros y crucifijo del altar mayor, cargándose la otra mitad al unido de Carantoña por haberse trasladado a ella los viejos reemplazados cuyo importe es de ciento treinta reales."

L.V. 28 vº.

#### **INCENSARIO Y NAVETA.**

1878.

"Año 1867. id. el incensario que habla en este año que era de metal juntamente con la nabeta, dio en cambio uno de plata con su nabeta y rebajo los doscientos reales."

L.V. 36 vº.

#### **CORONA DEL CARMEN.**

1878.

"Año 1871. id. ciento cuarenta y seis de la corona del Carmen que pasa de setenta años."

L.V. 37 rº.

#### **CUCHARILLA PARA LA NAVETA.**

1879.

" (...) y una cucharilla para la naveta doce reales."

L.IV. 206 vº.

### **UN GUIÓN CON SU CRUZ.**

Cima de Vila.

1879.

"Se le admite en data por un gión a dos colores, por no haberlo, con su cruz y porte según recibo del Maestro Cima de Vila seiscientos ochenta."

L.VI. 2 vº.

### **COMPONER LA CRUZ DE PLATA.**

1879.

"Idem de la composición de la cruz de plata rota en la mision en cinco pedazos."

L.VI. 2 vº.

### **JUEGO DE CANDELEROS.**

1879.

"Cuatrocientos treinta y dos reales de un juego de candeleros para la Yglesia."

L.VI. 3 rº.

### **SEIS CANDELEROS CON SU CRUZ.**

1882 - 1883.

"Se le admite en data cuatrocientos veinte reales de seis candeleros con su cruz."

L.VI. 5 vº.

### **COMPOSICIÓN DE UNA CRUZ.**

1889.

"Idem por la composición de una cruz 8 reales."

L.V. 41 rº.

**COMPOSICIÓN DE UN CÁLIZ, TRES CUCHARILLAS Y LA CORONA DEL CARMEN.**

1889.

"Idem de la composición de un cáliz, tres cucharillas y la Corona del Carmen treinta reales."

L.V. 41 vº.

**COMPOSICIÓN DE DOS CORONAS DE PLATA DE LA VIRGEN DEL CARMEN Y EL NIÑO.**

1889 - 1894.

"Ytem por la recomposición de dos coronas de plata de la Virgen del Carmen y el Niño, de la Yglesia de Cereijo con sus portes, veinte y seis reales."

L.VII. 2 vº.

**RECOMPONER UN INCENSARIO Y OTROS OBJETOS.**

1895.

"Ydem de trece con cincuenta por recomponer un incensario y otros objetos."

L.VII. 5 rº.

**ALAJAS.**

1895.INVENTARIO.

"Vasos sagrados.

Un copón de plata en el Sagrario.

Tres cálices de idem con otras tantas cucharillas y sus patenas doradas.

Un viril de plata con los remates dorados en una caja de buena madera.

Una cajita de bronce amarillo con las dos ánforas de plata de los Santos Oleos.

Un relicario de plata con su bolsa de raso para el viático.

Una ánfora de idem para dar la extremaunción.

Dos cruces parroquiales, una de plata y la otra de metal amarillo (...)

Una diadema y el corazón con las 7 espadas plateadas, para la Dolorosa.

Tres coronas de plata para las Vírgenes del Rosario, la del Carmen y el Niño.

Dos nabetas de idem con una cucharilla (...)

Observaciones: Una de ellas de plata."

L.VIII 1 rº-1 vº.

### **DORAR Y LIMPIAR SEIS CALICES CON SUS PATENAS, DOS COPONES Y HACER UNA CAJA DE PLATA PARA HOSTIAS.**

1906 - 1908.

"Por dorar y limpiar seis cálices con sus patenas, dos copones y hacer una caja de plata para hostias ciento noventa pesetas."

L.VII. 7 vº.

### **INCENSARIO Y NAVETA DE PLATA.**

1906 - 1908.

"Por un incensario y naveta de plata para Cereijo doscientos cincuenta pesetas."

L.VII. 8 rº.

### **ALAJAS.**

1907. INVENTARIO.

"Un copón de plata en el Sagrario.

Tres cálices de idem con sus cucharillas y patenas, todo dorado.

Un viril con sus remates dorados, guardado en una caja de madera deteriorada.

Una cajita de bronce, con dos ampollas de plata, para los Santos Oleos.

Una ampolla para la Santa Extremaunción.

Un relicario de plata con su bolsa, esta en mal uso, para el Santo Viático.

Una cruz parroquial

Una diadema y el Corazón con las siete espadas plateadas para la Dolorosa.



Tres coronas de plata para la Virgen del Rosario, la del Carmen y el Niño Jesús.

Un incensario con su naveta y cucharilla de plata.

Una llave para el Sagrario, y cadenilla de la misma, de plata.

Dos aureolas de plata, una de ellas dorada, para la Virgen de la Concepción.

Tres arañas plata meneses (...)

Tres arañas de plata meneses (...)"

L.IX. 1 rº-1 vº - 2 rº.

### **CÁLIZ DE PLATA REPUJADO, JUEGO DE VINAJERAS DE PLATA CON SU PLATILLO Y UN COPÓN DE PLATA.**

1921 - 1924.

"Por un cáliz plata de ley repujado, un juego de vinajeras de plata de ley con su platillo y estuche y un copón de plata con descuento de ciento ochenta y ocho pesetas, valor de plata entregada para la fabricación de dichos objetos según recibo n° 2, cuatrocientas dos pesetas."

L.VII. 11 vº.

### **ALAJAS.**

1924. INVENTARIO.

"Vasos sagrados y otros objetos de plata.

Un cáliz de plata repujada con patena, toda dorada como la copa del cáliz y cucharilla, todo nuevo.

Dos cálices de plata lisa con sus patenas y cucharillas en buen estado.

Una patena de plata.

Un copón nuevo de plata repujada.

Otro copón al parecer de plata dorada con aplicaciones en el pie, dorado por el finado párroco Don Cándido Blanco.

Un viril con los rayos dorados (parece plata, pero es metal).

Un juego de vinajeras con platillo, todo nuevo.

Una cruz parroquial en buen estado.

Un incensario con naveta y cucharilla.

Una cajita para guardar hostias.

Tres crismeras con caja de metal.

Una cajita porta-viático.

Una espadita de la imagen de la Dolorosa (es una de las siete del corazón pero no es de plata, sino plateada)

Una corona imperial pequeña, rota.

L.IX. 9 rº- 9 vº.

### **ARREGLO DEL SAGRARIO.**

1928.

"Arreglo del Sagrario y su porte desde Santiago (de Cereijo). 15 pts."

L.VII. 16 vº.

### **SOLDAR UNA CAMPANILLA.**

1930.

"Soldar una campanilla para el viático (Cereijo)"

L.VII. 19 rº.

### **ARREGLAR LA NAVETA DE CEREIJO.**

1931.

"Arreglar la naveta de Cereijo. 3 pts."

L.VII. 20 vº.

### **REPARAR Y LIMPIAR LA CUSTODIA DE CEREIJO Y DORAR UN CÁLIZ Y PATENA.**

1947.

"Por reparar y limpiar la Custodia de Cereijo y dorar un cáliz y patena. 200 pts."

L.VII. 36 vº.

**LLAVE DE PLATA PARA EL SAGRARIO.**

1948.

"Una llave de plata para el Sagrario de Cereijo. 65 pts."

L.VII. 37 vº.

**DORAR UNA COPA DE UN CÁLIZ Y PATENA.**

1956.

"Dorado de un copa de un cáliz y patena. 250 pts."

L.VII. 44 vº.

**DORAR UN CÁLIZ Y UNA PATENA.**

1967.

"Por dorar un cáliz y una patena. 400 pts."

L.VII. 55 rº.

**ARREGLAR CRUZ PARROQUIAL.**

1973.

"Arreglo cruz parroquial. 330 pts."

L.VII. 61 rº.

#### **PONER CEPO A LA CAMPANA.**

1633 - 1637.

"Mas da por descargo de sinco reales que dio a quien a puesto el sepo de la canpana."

"Mas seis quartos de clabos y argolla para el dicho sepo de la dicha campana."

L.I. 12 vº.

#### **COMPONER LA CAMPANA.**

1662.

"Diez y seis reales de conponer la campana".

L.I. 58 rº.

#### **CEPO Y CADENAS DE LA CAMPANA.**

1683.

"Cinco reales del sepo de la campana."

"Siete reales de las gramalluras de la campana."

"Dies y siete reales de los hierros del sepo de la canpana."

L.I. 84 vº.

#### **ADECENTAR LAS CADENAS DE LA IGLESIA Y ARREGLOS EN LA CAMPANA.**

1689 - 1690.

"Mas veinte reales que le di a Julio de Camaño para adresar la gramallura de la yglesia, poner un palo de hierro en el cepo clavos de garrote y de tellado."

"Mas dos reales de conponer el badaxo."

L.I. 87 rº.

#### **ADECENTAR LAS CADENAS DE LA CAMPANA.**

1700.

"Tres reales y medio de adresar la gramallera de la canpana."

L.I. 100 rº.

**COMPONER LOS HIERROS DE LA CAMPANA.**

1729.

"Mas treynta y ocho reales de yerro y conponer los fierros para conponer la campana."

"Mas diez y ocho reales del carpintero para conponer la campana."

L.I. 123 rº.

**COMPONER MALLAS Y VARON DE LA CAMPANA.**

1731.

"Mas da por descargo diez Reales, de conponer las mallas y varon de la campana."

L.I. 123 vº.

**CEPO, COMPOSTURA Y MALLAS DE LA CAMPANA.**

1734.

"Mas quatro reales y doce maravedies del cepo y compostura de la campana."

"Mas diez Reales de lamias y mallas de la campana."

L.I. 124 vº.

**CALZAR UN LIGON Y COMPONER MALLAS DE LA CAMPANA.**

1735.

"Mas siete reales y medio de calzar un ligón y conponer las mallas de la campana."

L.I. 125 vº.

**COMPONER LAS MALLAS DE LA CAMPANA Y COMPOSICIÓN DEL ESCAÑO.**

1738.

"Mas real y medio de conponer las mallas de la campana y composición del escaño."

L.I. 126 rº.

**HIERROS DE LA CAMPANA.**

1738.

"Mas dos reales de los hierros de la campana."

L.I. 127 rº.

#### **COMPONER EL VARON DE LA CAMPANA.**

1743 - 1744.

"Mas da por descargo dies Reales de componer el varón de fierro de la canpana y clabos que se gastaron en la Yglesia."

L.I. 134 rº.

#### **COMPONER CADENAS DE LA CAMPANA MAYOR.**

1745 - 1746.

"Mas diez y seis maravedies de la composizi3n de la gramallera de la campana Mayor."

L.I. 139 rº.

#### **HACER CEPO DE LA CAMPANA.**

1752.

"Ytem veinte reales de la echura del cepo de la campana."

"Ytem doze reales para la composizi3n de los yerros del zepo."

L.I. 150 rº, 151 vº.

#### **COMPONER EL CEPO DE LA CAMPANA.**

1759 - 1761.

"De la composici3n del zepo de la campana cinco reales y medio."

L.I. 156 rº.

#### **COMPONER EL CEPO Y HIERROS DE LA CAMPANA.**

Pedro Graíño y Martín de Leis.

1774.

"Primeramente pague a Pedro Graño carpintero sesenta y ocho reales por doze días que dijo aver ocupado en el retejo de dicha Yglesia de Cereijo y cinco días en la composición del cepo y con el herrero para los hierros de el dicho cepo para campana."

"Y pague a Martín de Leis herrero por la herraje y su trabajo en dicha composición sessenta reales."

L.I. 172 vº.

#### **HACER ROLDANA DE BRONCE PARA LA CAMPANA Y COMPONER BADAJO.**

Blas Espín.

1811.

"Setenta y nueve reales que pagué a don Blas Espín, vecino de la Puente del Puerto por haver hecho la roldana de Bronce y ponerla en su sitio para la cuerda de la campana y componer la ara del Badajo en cuya partida van inclusos seis reales que dí a los que llevaron a la Puente dicha campana y la volvieron a traer."

L.I. 222 vº.

#### **BADAJO DE LA CAMPANA.**

Angel Antonio de Lemus.

1818 - 1819.

"Ytem se le abonan diez y ocho reales que pagó al errero Angel Antonio de Lemus por el vadallo de la campana según consta de recibo."

L.I. 224 rº.

#### **BADAJO, ANILLAS,...PARA LA COLOCACIÓN DE LA CAMPANA.**

1829 - 1832.

"Mas se le abonan cinquenta y cinco reales que pagó al herrero que hizo el badajo, anillas y mas necesario para la colocación y seguridad de la campana según ajuste como lo hizo constar."

L.I. 255 rº.

**CEPO PARA LA CAMPANA.**

1834.

"Mas son data treinta y ocho reales que costo el cepo de la campana, su construcción y todo."

L.I. 258 vº.

**PAGO AL CAMPANERO POR LA CAMPANA GRANDE.**

Dámaso Palacios.

1840 - 1841.

"También son data ochocientos cuarenta y ocho reales que entrego a Don Dámaso Palacios maestro campanero que se le estaban adeudando de la campana grande de la Yglesia."

L.V. 4 rº.

**COMPONER LAS CAMPANAS MENORES Y HACER EL CEPO.**

1875 - 1877.

"Ydem doscientos veinte reales por la composición de la campana menor, echura del cepo y con sus correspondientes hierros, según dos recibos nº 2 y 3."

L.V. 34 vº.



## **CARNÉS, San Cristóbal**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de la Cofradía de S. Cristóbal de Carnés. 1609 - 1720
- II. Libro de Fábrica de S. Cristóbal de Carnés. 1629?- 1758
- III. Libro de la Cofradía de S. Cristóbal de Carnés. 1711-1858.
- IV. Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Carnés. 1735-1845.
- V. Libro de la Cofradía de S. Antonio de Padua de Carnés. 1743-1802.
- VI. Libro de la Cofradía del Carmen de Carnés. 1752-1969.
- VII. Libro de Fábrica de S. Cristóbal de Carnés. 1759-1861.
- VIII. Libro de Fábrica de S. Pedro de Puente del Puerto. 1791-1856.
- IX. Libro de Fábrica de S. Cristóbal de Carnés. 1851-1887.
- X. Libro de Culto de Santiago de Cereixo y S. Cristóbal de Carnés. 1889-1992.
- XI. Inventario de Santiago de Cereixo y S. Cristóbal de Carnés. 1895.
- XII. Inventario de Santiago de Cereixo y S. Cristóbal de Carnés. 1907 y 1941.
- XIII. Libro de Cuentas del Santísimo Sacramento de Carnés. 1941-1979.
- XIV. Libro de Cuentas de la Congregación de las Hijas de María. Carnés. 1944-1972.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.
- II. Libro de Varia. Nemancos. Carpeta 1148. Mazo 3º. 1825-1903.

### **HACER REPAROS EN LA IGLESIA.**

1727.

"Mas se le admitten por descargo seiscientos reales de vellón que se quitan a dicha cofradía para los reparos que necesitta la Yglesia de dicha feligresía de Carnés (...) como para reedificar el techo de la yglesia que se alla aruinado por no tener la fabrica deella."

L.III. 10 vº.

### **REEDIFICACIÓN DE LA TRIBUNA.**

Andrés Martínez y Marzelo do Camino.

1741.

"Mas ochenta y tres reales que llevaron Andrés Martínez vezino de Zereixo y Marzelo do Camino de dicha feligresía de Carnes a cuenta de la reedificación de la tribuna que lo demás lo suplió la fabrica."

L.III.42 rº.

### **FABRICAR LA CAPILLA.**

Alonso de Arosa.

1752.

"Mas da y se le admitten quatrocienttos reales de vellón que entrego al maestro Alonso darosa que fabricó la capilla para en cuenta de lo que debía aver según dicha obra se había rematado en el en la canttidad de un mil y quatrocientos reales y los dichos mil, los suplió el pressente Rector (...)"

L.VI. 25 vº.

### **HACER CANAL QUE DIVIDE LA SACRISTÍA Y LA CAPILLA DE LA VIRGEN.**

1754.

"Mas sessenta y seis reales que llevo un maestro de cantería por la echura de un canal de Piedra que divide la sachristía y la capilla de la Virgen."

L.V. 24 vº.

#### **HACER CAPILLA DEL CRUCERO.**

1756.

"Mas da en data quatrocientos reales vellón que el actual cura quiso para la fabrica de la capilla del cruzero de la iglesia y lado de la epístola."

L.II. 139 vº.

#### **CAUDAL PARA AYUDA DE LA OBRA EN LA CAPILLA DEL CRUCERO.**

1757.

"Mas da en data ciento y cinquenta reales que el actual Rector quito del caudal de esta cofradía y puso en deposito en manos del referido Francisco de Noboa para entregar a los canteros que travajen la capilla del cruzero de la iglesia parroquial al lado de la epístola por no tener la iglesia caudal bastante."

L.III. 58 rº.

#### **HACER PILA BAUTISMAL Y ENCAJARLA, HACER TARIMA DE PIEDRA EN EL ARCO Y ALTAR FUERA DE LA IGLESIA.**

Pedro do Gando.

1758.

"Mas da en data quarenta y seis reales vellón que pago Julio Carvallo su antecessor a Pedro do Gando por aver hecho la pila del agua bendita y encaxado en la pared, y la hechura de la tarima de piedra en el arco y altar de afuera de la iglesia."

L.II. 143 rº.

#### **HACER CAPILLA Y COMPOSER PARED.**

Pedro de Gando.

1759.

“Primeramente da en data un mil ciento y sessenta reales vellón que llevo Pedro de Gando

Maestro de manpostería por la obra de hazer dicha capilla<sup>9</sup> y composición de la pared que cubre el arco toral de la capilla maior de dicha iglesia parroquial de Carnés según que en pustura pública se remato dicha obra en el referido Pedro de Gando, de cuya cantidad y finiquito presento recivo."

L.V. 32 vº- 33 rº.

### **CIMBRAS PARA ARCO Y BÓVEDA DE LA CAPILLA DEL SANTO.**

Marzelo Camino.

1759.

"Mas da en data noventa y nueve reales que llevo Marzelo Camino carpintero por formar estada, los zimbres para el arco y bóveda de la capilla<sup>10</sup> y el moderado de arriba y para dichos noventa y nueve reales dio Francisco de Noboa por mano de Domingo Alborez treinta y quatro reales que en su cargo suenan depositados en dicho Noboa del caudal de San Chisptoval".

L.V. 33 rº.

### **AMENAZA DE RUINA DE LA FACHADA.**

1766.

"Da en data este maiordomo ochozientos Reales que se sacaron a esta cofradía con consentimiento de el cura y los vezinos en la misa popular para conprar los hornatos festivos que aunque por alguna circunstanzia debería concurrir a esto la Fabrica, no puede executarlos en todo por tener las campana quebrada y la Fachada de la Yglesia amenazar también ruina y otros reparos prezisos para ella."

L.III. 68 rº.

### **FABRICAR EL CAMPANARIO.**

1766.

---

<sup>9</sup> De S. Cristobal.

<sup>10</sup> De S. Cristóbal.

"Yten da en data doszientos y ocho reales vellón que entrego dicho Joseph de Lema a los Maestros que están fabricando actualmente el campanario de dicha Parroquia."

L.IV. 64 vº.

### **HACER EL CAMPANARIO.**

1767 - 1768.

"Con mas da en data treszientos reales que entrego en esta manera cien de su faltiguera, y los doszientos restante los entrego Francisco de Castro biniendo por mano de Sebastián Digo por quel Rector en cuia manos se halla el rezibo que dio el maestro de monpostería y cantería que fabricó el campanario de dicha Yglesia de Carnés y últimamente se halla en poder de Ygnacio de Leis."

L.V. 54 rº.

### **HACER EL CAMPANARIO.**

Francisco do Gando.

1768.

"Da y se le admite en data cien reales que por mano de Anttonio de Mouzo pasaron a mano de Francisco do Gando Maestro de el campanario, como consta de un rezibo que este dio y su fecha, nueve de Agosto de sesenta y ocho."

"Mas da en data doszientos reales que el referido Anttonio do Mouzo entrego a Ignacio de Leis como fabriquero y entregador por horden de el cura y vezino al referido Francisco do Gando de las partidas que nezesitaban para dicha fabrica del campanario (...)"

L.III. 72 rº.

### **PAGAR AL MAESTRO DEL CAMPANARIO.**

Francisco de O Gando.

1768 - 1769.

"Con mas da en data este menzionado Maiordomo doszientos y quarenta reales que entrego al

Maestro de el campanario Francisco de o Gando como consta de un rezibo dado por dicho Maestro a favor de Luis López antezesor aeste Maiordomo quien se los admitió en data (...)"  
L.IV.72 rº.

#### **PAGAR AL MAESTRO DEL CAMPANARIO.**

Francisco de O Gando.

1768 - 1769.

"Mas da en data doszientos reales que entrego Andrés de Sar su antezesor al Maestro deel campanario Francisco de O Gando (...) vezino de la feligresía de San Martín de Castrelo como consta de dos rrezibos dados a favor de dicho Andrés por el referido Maestro fecha de uno cinco de septiembre de el año de sesenta y ocho; del otro ocho de Agosto de el mismo año."

L.V. 56 rº.

#### **PAGAR AL MAESTRO DEL CAMPANARIO.**

Francisco de Gando y Pedro de Gando.

1768.

"Mas da en data ciento y cinquenta reales vellón que entrego a Francisco de Gando y su hermano Pedro, Maestros del campanario que se acho en esta parroquia en dicho año de sesenta y ocho como consta de el rezibo dado por dichos maestros su fecha catorze julio de el referido año."

"Los ciento y cinquenta reales que el referido maiordomo entregó a los maestros ariba dichos fueron para con ellos ajustan los un mil doscientos y cinquenta reales en que fue ajustado el campanario con el adictamiento de la pared maestra quedando a las demás cofradías de dicha yglesia el ajuste de todo lo demás que tienen entregado como consta de los rezibos que em poder de ellos pararán."

L.VII. 23 rº.

#### **AYUDA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL CAMPANARIO.**

Francisco de O Gando.

1777.

"Mas da en data cien reales que dio este Mayordomo para ayuda de la construcción de el campanario como consta del recibo dado a su favor, por el maestro Francisco de o Gando su fecha seys de septiembre de sesenta y ocho."

L.VI. 47 rº-vº.

### **COMPONER LA IGLESIA.**

1787 - 1789.

"Mas cien reales vellón que entrego a Melchor Miñones fabriquero que fue de la Yglesia de Carnes para aiuda de componer la dicha Yglesia, de cuia cantidad se registrara el cargo y data en el libro de dicha fabrica, en las quantas que da dicho Miñones."

L.VI. 79 vº.

### **REPAROS EN LA IGLESIA.**

1789 - 1790.

"Yten doscientos reales vellón que entrego a Melchor Miñones maiordomo fabriquero que ha sido en dicha Yglesia de Carnés en el año de noventa para los reparos que se hicieron en dicha Yglesia de cuia cantidad se registraría el cargo y data en las quantas que da de la Fabrica el dicho Miñones."

L.IV. 120 vº.

### **HACER ARTESONADO.**

Juan Antonio Fabeyro

1792 - 1793.

"Yten mil y seyscientos reales vellón que se pagaron a Don Juan Antonio Fabeyro maestro escultor de la villa de Noya por el artesonado de castaño que tiene preparado para echar a la Yglesia de Carnés, según ajuste y remate de que dió fe Don Josef Santisso vezino de la villa de Noya."

L.III. 105 vº.

### **PLANO PARA LA FACHADA DE LA IGLESIA.**

1795.

"Yten se le abonan mas trescientos veinte reales por el Plano para la fachada de la Yglesia."

L.III. 107 vº.

### **OBRAS HECHAS EN LA IGLESIA.**

Manuel Gamallo.

Antonio Yglesias.

Pedro Mariño.

Antonio Mariño.

Ygnacio Sueyro.

Pedro Pérez.

Miguel Pérez.

Lorenzo Montans.

Juan Baliñas.

Josef Cerbiño.

Thomas Obelleyro.

Josef Baliñas.

Josef Sieyro.

Ramón Sieyro.

Juan Taboada.

Florencio Bello.

Basilio Bello.

Lorenzo Montany.

Rosendo Suárez.

Santiago Caamaño.

Josef Blanco.

Manuel Gamallo y Josef Gamallo (hijos del cantero jefe).



1798.

"Relación que Yo Manuel Gamallo maestro de cantería hago de las obras que se han echo en la Yglesia de San Christoval de Carnes desde 23 de abril 1797 hasta octubre del siguiente de 98, como aparejador,(...)

La fachada de la yglesia con su torre, escalera por adentro para ella, y la Tribuna, y al otro lado la Pila Bautismal entre paredes como se reconoze adelantando a la Yglesia vieja de Hueco diez y seis quartas además del mayor grueso de las paredes. Yten las paredes de los costados no solamente del adelantamiento se hizieron desde los cimientos, sino también lo demás, por hallárense las viejas desplomadas, y con varios buches, tanto en la fachada, como en los costados, por hallárense contruídos sobre la tierra, la cantería de brazero, sin tirones y por adentro llenas de rebos mal puestos, con mal barro, según todo ello lo demuestra un pedazito viejo que se alla después de la puerta traviesa. Yten se ha lozado de nuebo toda la Yglesia, y se ha echo donde cimientos la pared del Atrio desde la puerta de la entrada hasta abajo del esquinal de la Ygleisa, reedificándose otros pontillos por atrás cuias obras fueron las de cantería (...) y se hizieron dos campanas nuevas por que dos pequeñas que havia se havían partido entrambas (...) y en todo ello se ganaron las cantidades siguientes:

-Antonio Yglesias maestro cantero por tres cientos quarenta y ocho días y medio a cinco reales y tres quartillos dos mil tres reales y treinta maravedies.

-Pedro Mariño cantero por setenta y ocho días y medio a cinco reales y medio quatro ciento treinta y uno reales.

-Antonio Mariño cantero por trescientos quarenta y nueve días a tres reales y medio.

-Ygnacio Sueyro también cantero por trescientos quarenta y nueve días a quatro reales y medio mil quinientos setenta maravedies y medio.

-Pedro Pérez por doscientos noventa y dos días a cinco reales y tres quartillos mil seiscientos sesenta y nueve reales.

-Miguel Pérez también cantero por ciento ochenta y un días a cinco reales y tres quartillos mil quarenta reales y veinte y seis maravedies vellón.

-Lorenzo Montans cantero por quarenta y nueve días a cinco reales y medio doscientos setenta y nueve reales y medio.

- Juan Baliñas cantero por sesenta y ocho días a cinco reales y tres quartillos trescientos noventa y un reales.
- Josef Cerbiño por doscientos ochenta y quatro días y medio a quatro reales y medio mil doscientos ochenta reales y quartillo vellón.
- Thomas Obelleyro también cantero por doscientos setenta y un días a cinco reales y medio mil quatrocientos noventa reales y medio.
- Josef Baliñas cantero por ciento sesenta y siete días a tres reales y medio quinientos ochenta y quatro reales y medio.
- Josef Baliñas cantero por ciento treinta y quatro días y medio a quatro reales y medio seiscientos cinco reales y medio.
- Josef Sieyro por ciento cinquenta y un días a quatro reales y medio seiscientos setenta y nueve reales y medio cantero.
- Ramón Sieyro por ciento catorze días a quatro reales y medio de cantero quinientos treze reales.
- Juan Taboada también cantero por noventa y seis días a cinco reales y tres quartillos, quinientos cinquenta y dos reales.
- Florencio Bello por cinquenta y un días que ocupó en cerrar maderas y techar la Yglesia a seis reales trescientos seis reales.
- Basilio Bello por diez días que ocupó en la cierra a cinco reales y medio cinquenta y cinco reales.
- Lorenzo Montany peón por ayudar a cerrar veinte y quatro días a quatro reales noventa y seis reales.
- Rosendo Suárez por setenta y tres días que sirvió en las obras de peón a quatro reales doscientos noventa y dos.
- Santiago Caamaño por cinquenta y nueve días que también sirvió de peón a quatro reales docientos treinta y seis.
- Josef Blanco cantero por cinco días y medio que trabaxo en las paredes del atrio a cinco reales y tres quartillos y otro día que ocupó en refundir las rañuras para los bidrios a seis suman 37 reales 22 maravedies.

-Mas recibí yo Manuel Gamallo cinco mil seiscientos setenta y un reales, en esta forma, mil quinientos quarenta reales del jornal de mi hijo Manuel cantero de trescientos ocho días que trabaxó en dicha obra a cinco maravedies mil quatrocientos treinta y uno que importa el jornal de mi hijo Josef también cantero de trescientos diez y ocho días que trabaxo en dicha obra a quatro reales y medio y la cantidad restante que es de mil sietecientos maravedies por mi trabajo."

L.VII. 81 rº-83 rº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1800.

"Doy en datta tres mil quinientos treinta y cinco reales y tres maravedies vellón que se incorporaron con los caudales de la Fabrica según el acuerdo de los vezinos, para las obras que se hizieron en la Yglesia, siendo Fabriquero Juan Posse y Caetano da Toxa en los años de noventa y siete y noventa y ocho en cuias quantas del primero se debe hallar por cargo esta partida."

L.IV. 138 rº.

### **CUBIERTO.**

1820.

"Ytem mas se le abonan nuebecientos diez y nueve reales con ocho maravedies vellón que ha costado el cubierto que se hizo de nuebo en la Frontera de la puerta traviesa de la Yglesia, en que ba incluso el importe de las maderas, texa, fierros y jornales de los maestros que le trabajaron."

L.VII. 128 vº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1845 - 1846.

"Da y se le admiten en data siete mil sietecientos quatro reales que entregó para las obras de la Yglesia (...)"

L.III. 179 rº.

### **TORRE, FACHADA DE LA IGLESIA Y BALAUSTRAS.**

1845 - 1846.

"Da y se le admite en data diez mil doscientos reales en que fue rematada la torre y fachada de la Yglesia de Carnés según lo prebenido por Su Excelencia el Arzobispo mi Señor."

L.VII. 181 rº.

### **ARTESONADO Y TRIBUNA.**

1845-1846.

"Así mismo se le admite la de mil setecientos ochenta y cinco reales a que ascendió el artesonado y tribuna de dicha Yglesia licitada por el mismo orden."

"También se le admite en data trescientos sesenta reales de los balaustres que hicieron en las vocacampanas a solicitud de los vecinos de Carnés que no fueron inclusos en el remate de la partida primera. (La torre y fachada fueron rehechas tras una explosión)"

L.VII. 181 rº.

### **APROBACIÓN DE OBRAS DE CANTERÍA EN IGLESIA.**

José Martínez .

1855.

"Puerto y Carnés. Aprobación de remate de las obras de Yglesia de Carnés. Santiago 9 de Mayo 1855. Aprobamos el remate de las obras de la Yglesia de S. Cristóval de Carnés hecho por el Arzipreste de Nemancos en nuestra autoridad a favor de José Martínez las de cantería, (...)"

A.H.D.L.II. DOC.s.nº.

### **OBRAS EN CORO Y SACRISTÍA.**

José Martínez .

1860?.

"Data para las obras que se hará mención ocho mil setecientos cuarenta y ocho y medio reales

que dio al maestro cantero José Martínez para cuenta de la obra del coro y sacristía."

L.VII. 201 rº.

### **OBRA DE CORO Y SACRISTÍA.**

José Moer.

1860.

"En primer lugar datan quinientos reales que dieron a Miguel O Gando por la Huerta que tenía pegada al atrio, adquisición indispensable para hacer la obra del coro y sacristía, a la par que dar bastante espacio al cementerio y atrio."

"Así mismo datan nueve mil cuatrocientos cinco reales en que fue rematado el coro y sacristía por el maestro constructor José Moer según consta del Espediente que al efecto se formó."

"Ygualmente datan doscientos cuarenta y cuatro reales de los aumentos y alargos de la obra, así como el grueso de los fierros de los trageluces según opinó el maestro que debía hacerse por necesidad para guardar la debida simetría y seguridad."

"Por el mismo orden datan doscientos cuarenta reales de los remates y cruz que se colocaron sobre la sacristía y el Esquinal del norte que divide la Capilla del Coro."

L.IX. 9 rº-vº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

José Martínez .

1861?.

"Dí al Maestro cantero José Martínez por las obras rematadas en él y aumentos de dichas obras además de lo que le dio el Miñones mil ciento cuarenta reales y medio."

L.VII. 204 rº-vº.

### **OBRAS HECHAS EN LA IGLESIA.**

1944.

"Para ayuda de las obras hechas en la iglesia de Carnés (con la debida autorización superior). 500 reales."

L.VI. 93 vº.

**REPARAR CASETA DE SAN CRISTOBAL.**

1950.

"Reparaciones urgentes en la techumbre de la caseta de San Cristóbal y algunos materiales. 377 pts."

L.X. 39 vº.

**OBRAS EN LA IGLESIA.**

1962.

"Para ayuda de las obras de la iglesia (bóveda, etc.)".

L.VI. 102 vº.

**OBRAS EN LA IGLESIA.**

1962.

"Obras en la iglesia de Carnes, bóveda, tribuna, ventanas, etc. 32,000 pts."

L.X. 50 rº.

**AYUDA DE OBRAS EN LA IGLESIA.**

1963.

"Para ayuda de las obras de la iglesia y confesonarios. 1000 pts."

L.XIII. 29.

**ADEREZAR EL ALTAR.**

1664.

"Mas nuebe reales del carpintero que adresó dicho altar."

L.II. 11 vº.

**IR A BUSCAR IMÁGENES DE SANTOS.**

1707.

"Mas ocho reales de ir buscar unas Ymages de unos santos a Cee."

L.II. 66 rº.

**HACER IMÁGENES DE NTRA. SRA. DE LA CONCEPCIÓN Y DE SAN BENITO.**

1707.

"Mas ciento y setenta y un reales de la echura de dos Ymages una de N. Señora de la Concepción, y otra del Glorioso San Benito."

L.II. 66 rº.

**HACER UN CRISTO.**

1707.

"Mas treinta y seis reales de la echura de la Ymagen de un Santo Cristo."

L.II. 66 rº.

**HACER IMAGEN DE S. CRISTOBAL.**

1725 - 1726.

"Mas la echura de una Ymagen que se hizo de San Cristoval para dicha Yglesia según el auto de visita de su Santísima Ilustrísima Ducientos y ochenta y cinco reales."

L.II. 84 rº.

### **HACER DOS COLATERALES.**

Joseph de Malvares .

1725 - 1726.

"Mas de dos colectoraes que se hicieron para la dicha Yglesia Ducientos y sessenta reales que se pagaron por ellos a Joseph de Malvares vezino de la villa de Noya."

L.II. 80 vº.

### **MADERA PARA EL FRONTAL DEL ALTAR MAYOR.**

1727.

"Mas cattorze reales y catorce maravedís por la madera del frontal de dos caras del altar mayor."

L.II. 92 rº.

### **IMAGEN DE S. CRISTOBAL Y FRONTAL DE MADERA.**

1738. INVENTARIO.

"Mas un San Chrisptobal nuevo.

Mas un frontal de madera pintado nuevo."

L.II. 102 rº.

### **COMPONER EL RETABLO.**

Juan Anttonio de Figueroa .

1741.

"Mas doze reales y medio que llevo Juan Anttonio de Figueroa por la conpusizi3n del Rettablo y piezas que eñadi3."

L.III. 42 rº.

### **COMPONER LA CUSTODIA.**

Juan Anttonio Figueroa.

1741.

"Mas treinta y dos reales que lleb3 el zittado Juan Anttonio Figueroa Por la conpusizi3n de la



custodia en que entran tres tablas para lo dicho."

L.IV. 17 vº.

#### **FRONTAL DE MADERA PINTADO.**

1747. INVENTARIO.

"Mas un frontal de madera pintado por entrambas faces y para el altar mayor."

L.II. 123 rº.

#### **IMAGEN DE S. ANTONIO DE PADUA.**

1743.

"Roque de Mouzo fue el que costeo la Ymagen e erigió dicha Cofradía<sup>11</sup>."

L.V. 1 rº.

#### **HACER FRONTAL Y RETABLO DE LA VIRGEN.**

1752.

"Mas se le admiten settenta y cinco reales que costó el frontal echo y pintado con su tarima todo para el altar de la Virgen."

"Mas veinte reales de cinco días que ocupó el escultor que hizo el Retablo y la madera fue de un confesionario viejo que se desizo."

"Mas nueve reales que llevo un maestro por serar unos palos de álamo que ofreció un devoto y sirbieron para la tarima del altar de la Virgen."

L.VI. 25 rº.

#### **HACER FRONTAL DE MADERA, PLANO DEL ALTAR Y SOPORTE DEL RETABLO.**

1759.

"Mas da en data treinta reales vellón de las tablas y dos pontones que costaron y eran de la

---

<sup>11</sup> La citada imagen es la de S. Antonio de Padua y la Cofradía ídem.

fabrica del Puerto, para hazer frontal de madera, plano del altar y gradas sobre que se formo la caxa del retablo, todo para la capilla del santo<sup>12</sup>."

L.V. 33 vº.

#### **COMPONER EL SANTO, HACERLE UN BRAZO Y COMPONER EL NIÑO.**

1777.

"Primeramente se le adimite en data setenta reales que entrego al Maestro escultor por averle echo un brazo al Santo y mas composición suia y de el Niño según recivo que presento."

L.III. 79 rº.

#### **HACER IMAGEN DE SAN ANTONIO.**

1777.

"Primeramente da en data quatrocientos cinquenta reales vellón importe de una imagen de San Antonio con su echura y pintura según recivo de los Maestros."

L.V. 63 rº.

#### **COMPONER LA CUSTODIA.**

1777.

" (...) cinco reales de la composición de la custodia y su pechadura."

L.VII. 39 rº.

#### **CAJA PINTADA PARA PETITORIO.**

1779.

"Mas sesenta reales conste de una caxa pintada con la efixie de San Chrisptoval de esmalte para petitorio de la limosna."

L.VII. 46 rº.

---

<sup>12</sup> S. Antonio de Padua.

### **HACER Y PINTAR EL RETABLO MAYOR.**

Francisco de Castro Agudín .

1786 - 1789.

"Mas dos mil dos reales y veinte y quatro maravedies que a lo de pronto dio y entrego en moneda usual y corriente a don Francisco de Castro Agudín Maestro de escultura para quenta de lo que debe haver por la echura y Pintura del Retablo maior de la Parrochial Yglesia de San Christobal de Carnes en la conformidad del instrumento otorgado entre dicho Maestro y los vezinos de dicha Parrochia que pasó por testimonio de Francisco de Ponte y Albarez en Santiago en veinte y siete de Noviembre del año último pasado de mil setecientos ochenta y ocho."

L.III. 99 rº-vº.

### **DINERO PARA EL RETABLO MAYOR.**

Francisco Castro Agudín .

1789 - 1790.

"Primeramente se le admite en data la cantidad de mil nuebecientos reales vellón que entrego (según consta de recivo antecedente) a Don Francisco Castro Agudín resto de maior cantidad que se le adeudaba del retablo y su pintura del glorioso San Christoval."

L.III. 101 vº.

### **DINERO PARA EL RETABLO.**

Francisco Castro Agudín .

1789 - 1790.

"Yten quatrocientos reales vellón que se entregaron a Don Francisco Castro Agudín maestro escultor y pintor para el completo de la cantidad de quatromil trescientos reales en que fue ajustado el Retablo y su Pintura de dicha Yglesia de Carnes, según consta del Libro de la Cofradía de San Christoval al folio 60 buelto."

L.IV. 120 vº.

### **HACER DOS CRUCES.**

1790.

"Mas cinquenta reales que se dieron a un cantero por hazer dos cruces para encima de la Yglesia."

L.VII. 71 vº.

### **HACER MARCO PARA FRONTAL.**

1791.

"Yten ciento y cinco reales vellón por madera, talla, escultura y pintura de un marco para el Frontal del Altar maior, inclusa su conducción desde Noia."

L.VII. 73 vº.

### **HACER CUSTODIA.**

1792 - 1793.

"Yten ciento y cinco reales por una custodia, y su Pintura inclusa la conducción desde la Villa de Noia adonde se hizo, para poner su Magestad manifiesto y servir el día de Jueves Santo."

L.IV. 124 vº.

### **DINERO PARA RETABLO DE S. CRISTÓBAL.**

1806 - 1807.

"Primeramente se le toma y admiten en data un mil Reales vellón, que hizo constar tener entregado para ayuda del retablo del Glorioso San Cristóbal."

L.III. 124 vº.

### **HACER RETABLOS.**

Juan Vázquez .

1808.

"Item ocho mil reales que llebó Don Juan Vázquez escultor por los retablos de Carnés."

L.VIII. 42 vº.

### **HACER PÚLPITO.**

Thomas de Castro y Ramón Noya.

1850.

"Primeramente da y se le admiten quinientos diez reales que importó el Pulpito que se hizo en la Yglesia de Carnés, en cuia cantidad fue rematado en Thomas de Castro maestro cantero, y Ramón Noya Maestro Carpintero, como más ventajosos postores."

L.VII. 189 vº.

### **APROBACIÓN DE OBRAS DEL RETABLO.**

Manuel Quinteiro.

1855.

"Puerto y Carnés. Aprobación de remate de las obras de Yglesia de Carnés. Santiago 9 de Mayo 1855. Aprobamos el remate de las obras de la Yglesia de S. Cristoval de Carnés hecho por el Arzipreste de Nemancos en nuestra autoridad a favor (...) de Manuel Quinteiro las del retablo (...)"

A.H.D.L.II. DOC.s.nº.

### **PAGAR RETABLO.**

Ramón Noya .

1860.

"Ytem dio mil sietecientos cincuenta y cinco y medio reales a Ramón Noya para cuenta del retablo."

L.VII. 201 rº.

### **PAGAR RETABLO.**

Ramón Noya y Manuel Quinteiro.

1860.

"Datan: dos mil quinientos sesenta y cinco reales que se dieron al maestro Ramón Noya en quien cedió el retablo el rematante don Manuel Quinteiro por la echura de dicho retablo."

L.IX. 9 vº-10 rº.

### **CRUCERO PARROQUIAL.**

1860.

" (...) y colocar en dicho sitio la cruz o crucero parroquial, con cuio motivo se franqueó y es la plazuela que se halla frente y contigua a la puerta del atrio."

L.IX.10 rº.

### **PAGAR RETABLO.**

Noya .

1861?.

"Di al dicho Noya rematante del retablo ochocientos diez reales por la echura de el."

L.VII. 204 vº.

### **ALTARES.**

1895. INVENTARIO.

"S. Cristóbal de Carnés. Altares.

El altar mayor con las imágenes de San Cristóbal, la Virgen del Carmen y San Antonio.

El de San Benito en la nave izquierda con la imagen de este Santo y San Andrés.

El del Rosario en la nave derecha con la Purísima Concepción, San Miguel y San José."

L.XI. 3 rº.

### **ALTARES.**

1907. INVENTARIO.

"S. Cristóbal de Carnés.

El altar mayor con las Ymágenes de San Cristóbal, San Benito y San Antonio.

El del Carmen con la Ymagen del mismo nombre y San Miguel.

El del Rosario, en la nave derecha con la Ymagen de este nombre, San José y San Andrés."

L.XII. 3 vº.

### **ALTARES E IMÁGENES.**

1924. INVENTARIO.

#### "Altars e imágenes.

Tiene la iglesia tres altares, el mayor en el presbiterio y dos laterales, uno en cada brazo del crucero que forma la planta de la iglesia.

Hay en el mayor ara en buen estado y las imágenes de San Cristóbal, San Benito y San Antonio.

En el de la derecha las de Nuestra Señora del Carmen, nueva, San Andrés y San Miguel y en el de la izquierda las de Nuestra Señora del Rosario, de vestir y San José, está muy deteriorada.

Pendientes de los muros catorce cuadros del Via-crucis muy deteriorados."

L.XII. 10 vº.

### **HACER CUSTODIA.**

1944.

"Para ayuda de una custodia para la tribuna que costó 518 pts. (hubo varios donativos) 227,75 pts."

L.XIII. 8.

### **TEMPLETE ALTAR PARA LA VIRGEN.**

Rivas .

1948.

"Templete altar para la Virgen (Sr. Rivas). 1615 pts."

"Trabajo carpintero y madera para adaptarlo. 215 pts."

L.XIV. 5 rº.

### **PINTAR Y DORAR EL SANTO.**

Julio López.

1678.

"Da en data y descar[go] sien reales del coste y en que fue apreciado el pintar y dorar el santo según recibo que delante mi presentó de Julio López pintor."

L.I. 89 vº.

### **PINTOR.**

1659 - 1660.

"Primeramente da por descargo al dicho Gregorio de Tedín quatrocientos y quarenta y seis reales del pintor con que le acabó la quenta."

L.II. 5 rº.

### **PINTAR LAS IMÁGENES DE LA CONCEPCIÓN Y SAN BENITO.**

1707.

"Mas ducientos y dies y seis reales y veinte maravedies de la Pintura de las Ymagines de la Concepción y San Benito."

L.II. 66 rº.

### **PINTAR ALTAR, FRONTAL E IMÁGENES.**

Juan Antonio Gómez Figueroa .

1718.

"Mas dio por descargo seiscientos y cinquenta reales que Pago a Juan Antonio Gómez Figueroa pintor por aver Pintado el retablo frontal e ymáxenes que se allan en él."

L.II. 72 vº.

### **PINTAR S. CRISTOBAL.**

1727.

"Mas se le admitten por descargo seiscientos reales de vellón que se quitan a dicha cofradía para



los reparos que necessita la Yglesia de dicha feligresía de Carnes así para pintar el glorioso San Cristóbal (...)"

L.III. 10 vº.

### **PINTAR S. CRISTOBAL.**

Juan Antonio Gómez Figueroa.

1729 - 1731.

"Primeramente da en data y se le ademitten ciento y ochenta y ocho reales los mismos que llevo Juan Antonio Gómez Figueroa Pinttor vezino desta feligresía por razón de la Pinttura del glorioso santo<sup>13</sup> y refresco que se le ha dado."

L.III. 18 vº.

### **PINTURAS Y PINTOR DE S. CRISTÓBAL.**

Juan Anttonio Figueroa .

1753.

"Da en datta cinquenta y nueve reales y medio de vellón que costtaron las pinturas que vinieron de Santiago para pintar la Ymagen del santo<sup>14</sup>."

"Mas sessenta y seis reales que llevo Juan Anttonio Figueroa pintor por aver pintado dicha Ymaxen."

L.III. 43 vº.

### **PINTAR FRONTAL DEL ALTAR MAYOR.**

Juan Antonio Figueroa .

1754.

"Mas quarenta y cinco Reales que llevo Julio Antonio Figueroa Pintor por dar la pintura al

---

<sup>13</sup> S. Cristóbal.

<sup>14</sup> S. Cristóbal

frontal del altar mayor la costeo dicho pintor."

L.II. 136 vº.

#### **BARNIZAR LA IMAGEN DEL SANTO.**

1755.

"Mas quatro reales que llevo el pintor por dar un bernis a la Imaxen del santto."

L.V. 26 vº.

#### **PINTAR LA CAJA DEL RETABLO DEL SANTO Y FRONTAL DE MADERA.**

1760.

"Primeramente da en data ciento y veinte y quatro reales que llebó el pintor por la pintura de la caxa del retablo del santo y del frontal de madera."

L.V. 36 vº.

#### **PINTAR LA IMAGEN DEL SANTO.**

1777.

"Mas doscientos cinquenta reales que entrego al Maestro pintor, por pintar a estojo de óleo la Ymagen según recivo."

L.III. 79 rº.

#### **PINTAR LA BÓVEDA DEL CORO.**

1790.

"Mas veinte y quatro reales que costaron la tierra roja, negrume y azeyte de linaza para pintar dicha Bóveda del coro."

L.VII. 71 vº.

#### **PINTAR IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN.**

1808.

"Nota y advertencia. Es declaración que de los caudales que perciví de las fábricas y cofradías

de las tres parroquias de San Pedro del Puerto, San Chrisptoval de Carnés y San Pedro de Leys unidas y a mi cargo como del Santuario de Guadalupe, he pag<ad>o trescientos ochenta reales por la pintura de Nuestra Señora del Carmen de Carnés con inclusión de lo que importó la conducción de dicha Soberana Señora a la ciudad de Santiago y debolución a dicha de Carnés."

L.VIII. 42 rº.

#### **PINTURA PARA LOS ALTARES COLATERALES.**

1820 - 1821.

"Asimismo es descargo mil doscientos sesenta reales vellón que entregaron algunos mayordomos anteriores deudores según constará de sus respectivos recibos que al efecto han recogido de dicho presente Señor Cura para ayuda del ymporte de la pintura que se está dando en los dos altares colectores de la Yglesia de dicha de Carnes."

L.III. 146 vº.

#### **PINTAR ALTARES COLATERALES.**

1820.

"Asimismo es cargo ochocientos noventa y un reales y diez y seis maravedies vellón que hace ver entrego para ayuda de la pintura que se esta dando a los dos Altares colectores de la misma yglesia."

L.VII. 129 rº.

#### **PINTAR ALTARES COLATERALES.**

1821 - 1822.

"Se le abonan a este Mayordomo Antonio López los cien reales que ofreció libremente al Santo por haverlos pag<ad>o para ayuda de pintar los colectores de la Yglesia de Carnés y llevarlos a su poder Francisco Romar Fabriquero de la misma a fin de reunirlos con los mas caudales de la Fabrica y hacer por entero el pago de dichas pinturas."

L.III. 148 rº.

### **DINERO PARA PAGAR LA PINTURA DE LOS ALTARES COLATERALES.**

1822 - 1823.

"Primeramente se le abonan los trescientos quarenta reales vellón en que se le remato el útil de su año por haverlos entregado al Mayordomo Fabriquero Francisco Romar para ayuda de las pinturas del Altar maior y colectorales de la Yglesia de dicha de Carnes, donde deberá constar su inbersión."

L.III. 149 rº-vº.

### **DAR BLANCO AL CORO Y RETABLO DE LA CAPILLA MAYOR.**

Maestro Nuñez

1823.

"Ytem se le abonan ocho reales que pago a otro Maestro que dio el blanco al coro de la Capilla Maior antes de principiarse la pintura de su Retablo."

"Ytem es data y se le abonan tres mil quinientos cinquenta y dos reales que es constante dio al Maestro Nuñez, con los que se completo el pago de las pinturas que contiene su recibo."

L.VII. 139 rº-vº.

### **APROBACIÓN DE OBRAS DE PINTURA DE IGLESIA.**

Francisco Mallan .

1855.

"Puerto y Carnés. Aprobación de remate de las obras de Yglesia de Carnés. Santiago 9 de Mayo 1855. Aprobamos el remate de las obras de la Yglesia de S. Cristoval de Carnés hecho por el Arzipreste de Nemancos en nuestra autoridad a favor (...) y de Don Francisco Mallan la de su pintura (...)"

A.H.D.L.II. DOC.s.nº.

### **PINTAR RETABLO MAYOR.**

Francisco Mayán.

1860.

"Datan: dos mil setecientos reales que dieron al pintor Francisco Mallan de Cé por las pinturas del retablo mayor que se remataron en él."

L.IX. 11 rº.

**PINTAR PÚLPITO, IMÁGENES, CORO Y BARNIZAR Y DAR ORO A LOS ALTARES.**

1860.

"Datan: ochocientos reales que dieron al espresado Mayordomo por pintar el Pulpito, la Cajonada, las siete imágenes que hay en la iglesia con su coro correspondiente, Barnizar los altares de las Capillas con algún oro donde fue preciso."

L.IX. 11 rº-vº.

**PINTAR EL RETABLO.**

Francisco Mallan .

1861.

"Por igual orden di a Don Francisco Mallan pintor, por la pintura del retablo dos mil setecientos reales en que la remató."

L.VII. 205 rº.

**PINTAR EL PÚLPITO, RETOCAR RETABLOS, PINTAR IMÁGENES Y DORAR CUSTODIA.**

Mallan .

1861.

"También di al mismo Mallan quinientos nobenta y tres reales que con los doscientos siete reales que le dio Miñones importan ochocientos reales en que fue rematada la pintura del pulpito, retoque y berniz de los altares o mejor dicho retablos de las capillas con algún oro donde fue preciso y pintar las siete imágenes que hay en la iglesia con su oro correspondiente y también la cajonada en cuia cantidad aunque poca se combino el pintor rebajándole el dorar la

custodia en su totalidad como estaba tratado."

L.VII. 205 rº.

#### **PINTAR LA IMAGEN DEL CARMEN.**

1948.

"Por pintar la imagen del Carmen."

L.VI. 95 vº.

#### **PINTAR SAGRARIO Y VARIAS IMÁGENES.**

1948.

"Pintar Sagrario y varias imágenes de Carnés (autorizado). 2.800 pts."

L.X. 37 vº.

#### **PINTAR ALTARES LATERALES.**

1948.

"Pintar los altares laterales de Carnes (autorizado 19-7-950). 550 pts."

L.X. 39 vº.

#### **PINTAR SAGRARIO Y EXPOSITOR.**

1948.

"Para ayuda de pintar el Sagrario y Expositor. 250 pts."

L.XIII. 13.

#### **PINTAR IMAGEN.**

Sr. Rivas .

1948.

"Pintar la imagen (Sr. Rivas). 600 pts."

L.XIV. 5 rº.

**PINTAR ALTARES LATERALES.**

1950.

"Para ayuda de pintar altares laterales y portales cementerio."

L.XIII. 16.

**PINTAR ALTAR MAYOR.**

Antonio Folgar .

1955.

"Por pintar el Altar Mayor de Carnés (D. Antonio Folgar, de Santiago). 1.500 pts."

L.X. 44 rº.

**HACER CRUZ DE PLATA.**

1678.

"Mas da en data sessenta y ocho reales que se quitaron del alcance de esta cofradía para ayuda de pagar la echura de la cruz de plata que se yço."

L.I. 84 rº-vº.

**COMPRAR UN CÁLIZ DE PLATA.**

1688 - 1689.

"Mas dio en data noventa y nueve reales que puso y entrego para comprar un cáliz todo de plata y la demás cantidad junto el mayordomo de la fabrica."

L.I. 91 vº.

**HACER UNA CUSTODIA.**

1659 - 1660.

"Mas sesenta y seis reales que llevó el entallador por acer una custodia."

L.II. 5 rº.

**ADEREZAR AMPOLLAS DE LA CRISMERAS.**

1666.

"Mas dos reales por adrezar las ampollas de las crismeras."

L.II. 13 vº.

**ADEREZAR CRISMERAS.**

1669.

"Mas dos reales y medio de aderezar las crismeras."

L.II. 19 rº.

**COMPRAR CRUZ DE PLATA.**

1672. VISITA.



" (...) Mando su merced se compre una cruz de plata para la yglesia y lo más que paresciese al Rector (...)"

L.II. 28 vº.

### **PLATA PARA LA CRUZ.**

Diego de Gusmán.

1676.

"Da en data sinquenta y dos reales de a oyo a beinte y quatro reales menos quartillo que entregó al platero Diego de Gusmán para haser la cruz de plata que por la última vissita se mandó aser."

"Mas da en data seyscientos y sinquenta reales de vellón que <entregó> a Diego para la plata que faltava y eyura con que se pagó todo."

L.II. 37 vº.

### **HACER UN PIE DE CÁLIZ.**

Diego de Gusmán.

1682.

"Mas da en data veinte y quatro Reales de la echura de un pie de cáliz que hace dicho Diego de Gusmán platero."

L.II. 45 vº.

### **COMPRAR CRISMERAS.**

Diego de Gusmán.

1682.

"Mas da en data setenta y seis reales menos un quartillo que costaron las crismas que compro el dicho Diego de Gusmán platero para dicha yglesia."

L.II. 45 vº.

### **COMPOSICIÓN DE LA CRUZ DEL PENDÓN.**

1719.

"Mas dio de descargo nueve Reales de vellón que gasto en la conpusición de la cruz del

Pendón."

L.II. 74 rº.

#### **COMPONER EL CÁLIZ GRANDE.**

1719.

"Mas tres Reales de vellón que pago al Platero que compuso el cáliz grande."

L.II. 72 vº.

#### **COMPONER Y BLANQUEAR UN COPÓN, DOS CÁLICES, VIRIL Y NAVETA.**

Diego de Gusmán.

1720.

"Mas de la composición y blanqueamiento del copón, dos cálices, viril y nabeta en que se lleba a su Devina magestad a los enfermos llebó Diego de Gusmán platero treinta reales."

L.II. 77 vº.

#### **LIMPIAR UN CÁLIZ CON SU PATENA.**

1725 - 1726.

"Mas de limpiarse un cáliz con su patena siete reales y medio."

L.II. 84 rº.

#### **COMPONER LA CRUZ DE PLATA.**

1732.

"Doze reales de la compostura de la cruz de plata."

L.II. 94 rº.

#### **COMPONER LA CRUZ GRANDE DE PLATA.**

1733 - 1735.

"Noventa reales de vellón que costo la composición de la cruz grande de plata de la referida yglesia."

L.II. 96 vº.

### **ALAJAS.**

1738. INVENTARIO.

"Requento de las Alaxas de la yglesia de San Cristóbal de Carnes; es como sigue:

Primeramente una cruz de plata sin falta de cosa alguna (...)

Mas un incensario de platta nuevo agarrado con un ylo de cáñamo en la cadena del medio..

Mas dos cálices de plata el uno nuevo y grande y el otro pequeño y entrambos los dos con sus patenas (...)

Mas dos candeleros de bronze usados y quebrados (estos se deshizieron y con ellos se compraron otros dos nuevos de pie grandes).

Mas otros dos candeleros de tornillo nuevos.

Mas un pie de Bronze de otro Candelero.

Mas la cubierta de una lámpara Biexa y de Bronze.

Mas el pie de un beril de platta con su berill y dos bidrios de christal en el dicho birill.

Mas dos caxas de los santos óleos con sus ampollas la de una de platta y la de otra de plomo.

Mas un estandarte (...) con su palo y cruz de platta.

Mas un Relicario de plata para llevar el biático a los enfermos con su sinta blanca y biexa(...)"

L.II. 100 vº, 101 rº-vº y 102 rº.

### **COMPONER LA CRUZ DEL PENDÓN.**

1738.

"Mas seis reales de la composeción de la cruz del pendón."

L.IV. 10 rº.

### **COPÓN DE PLATA.**

1741. INVENTARIO.

"Mas un copón de plata en que esta el sacramento con su crus (...)"

L.II. 109 rº.

### **COMPOSICIÓN DE LA CRUZ DE PLATA DEL PENDÓN.**

1741.

"Mas quatro reales de la conpusizi3n de la cruz de plata de pend3n."

L.IV. 17 rº.

### **CUCHARA PARA EL CÁLIZ.**

1743.

"Mas tres Reales y medio que ttubo de costte la echura de una cuchara para el c3liz."

L.II. 117 vº.

### **ALAJAS.**

1747. INVENTARIO.

"Primeramente una cruz de plata.

Un incensario de lo mesmo (...)

Dos c3lizes de plata con sus patenas y una cucharita para el agua de plata.

Un cop3n de plata dentro del sagrario.

Un relicario o pectoral para llevar el vi3tico a los enfermos de plata.

Un biril de plata con sus cristales.

Una cruz pequena de plata para los pendones (...)

Una caja de madera con sus tres ampollas de plata y cucharitas de lo mesmo para los santos 3leos (...)

Mas una custodia vieja (aí aora hay dos pequenas)"

L.II. 123 rº y 124 vº.

### **CUCHARA PARA UNA AMPOLLA.**

1749.

"Mas diez reales que llevo el plattero por la echura de una cuchara de una de las ampollas de los santos 3leos a causa de averse caído en el somidero la Antigua."

L.II. 129 vº.

### **HACER UN CÁLIZ NUEVO Y SOBREDORAR POR DENTRO LA COPA Y PATENA.**

Raposo

1749.

"Mas ttreinta y cinco Reales que llevo el plattero Raposo vezino de la ciudad de Santtiago por la fabrica de un calix nuebo que sobredoro por adentro de la copa y pattena que peso veinte y tres onzas menos quattro adarmas y se desyzo el viexo que peso treinta y tres onzas, cuio excesso sirvió para el oro que llebó dicho calix y pattena nuebos."

"Mas quarentta y dos Reales del ttiempo que ocupó en Santtiago, sobre la fábrica y echura de dicho calix, assimismo de la desecha del viexo y su consagración."

L.II. 134 rº.

### **HACER CRUZ DE PLATA PARA EL PENDÓN.**

1754.

"Da en datta y se le admiten ciento y ttreinta y dos reales de vellón que llevó en Santtiago un platero por la echura de la cruz de plata para el pendón."

L.IV. 38 rº.

### **HACER COPA, PATENA Y CUCHARILLA DE PLATA PARA EL PIE DEL VIRIL.**

1759.

"Primeramente da en data ciento y setenta y quatro reales y quartillo que costo la copa, patena y cucharilla de plata, que se hizo de nuevo para el pie del viril y quatro reales mas limosna de la consagración que en todo hazen ciento y setenta y ocho reales vellón y ocho maravedies."

L.VII. 1 vº.

### **ALAJAS.**

1761. INVENTARIO.

"Una cruz grande de plata, un incensario de plata con su naveta y cucharilla de aramio, y otro incensario viexo de aramio; tres caleses con sus patenas y dos cucharillas de plata, y la copa y patena del uno dorada; y es advertencia que el pie del uno es del viril; un viril de plata con sus

dos crisptales en su caxa de madera guardado, la cruz pequeña de plata que sirve de remate al pendón, (...) dos candeleros de tornillo quasi nuevos; y tres mas pequeños hechura antigua, (...) el copón de plata del sagrariio con su volsa que le cubre; el relicario de plata en que se llevan el viático en su volsa de seda; tres chrismeras de plata con sus cucharillas y de estas ay dos cucharillas mas de plata con caxa de madera; (...) el pie torneado en que se pone la cruz de plata, (...) una caparilla de bronze (...)"

L.VII. 2 vº, 3 rº y 3 vº.

#### **COMPONER CUCHARILLAS DE LOS CÁLICES.**

1768.

" (...) también quatro reales de la compostura de las cucharillas de los cálizes que todo ymporta treze reales y medio."

L.VII. 22 vº.

#### **NAVETA DE PLATA.**

1769.

"Mas treszientos reales para aiuda de una nabeta de plata a fin de hazer juego con el ynzensario que tiene dicha Parroquia que el cura con consentimiento de los vezinos determinaron hazer y se hizo."

L.III. 74 rº.

#### **DINERO PARA AYUDA DE UNA NAVETA.**

1772 - 1773.

" (...) yten Doszientos Reales que para aiuda de una nabeta que en otras quantas que antezeden consta haverse dispuesto hazerse (...)"

L.III. 72 rº.

#### **COPA DEL INCENSARIO.**

1772.

" (...) Yten da en data quatro reales coste de la copa de el yncensario para la resistencia de el fuego."

L.VII. 30 rº.

### **COMPONER LA COPA DEL INCENSARIO.**

Domingo de Albores

1773.

" (...) Con mas quatro reales que llebó Domingo de Albores por componer la copa del yncensario de plata (...)"

L.VII. 32 rº.

### **HACER COPÓN.**

Simón Torreiro

1776.

"Da y se le admite en data trescientos y dos reales y diez y ocho maravedies vellón que el dicho don Pedro de Sande entregó al cura actual de la precitada de Carnes para pagar la echura composición y dorado del copón de dicha Parroquia que todo consta del recivo del Platero de Santiago don Simón Torreiro el que se entregó y se puso en la custodia en presencia de los feligreses de la expresada de Carnes."

L.III. 68 rº.

### **ALAJAS.**

1778. INVENTARIO.

"Primeramente. Plata.

-Una cruz de plata grande a la que le faltan dos remates, dos claveles de el tronco, y un remate y clavete lo tiene el Fabriquero: la que es vien usada está completa.

-Otra pequena del pendón sin falta alguna y mediana.

-Un copón nuevo todo dorado por adentro.

-Tres cálices de plata con sus patenas dos medianos y con sus cucharitas y el uno dorado por adentro y lo mismo la patena; y el otro antiguo, viexo y sin cucharita.

- Un ramo de viril sin pie para servirle el de uno de los cálizes.
- Un incensario con la falta de tres mallas en las cadenas.
- Una naveta nueva con su cuchara correspondiente.
- Un relicario ya usado para administrar.
- Tres ampollas con sus cucharitas para los santos óleos en una caja de madera."

L.VII. 39 vº.

#### **NAVETA.**

1782.

"Mas se le admite en data quarenta reales que se estaban deviendo al Platero que ha hecho la naveta de Plata."

L.VII. 53 rº.

#### **COMPONER INCENSARIO DE PLATA.**

1782.

"Mas veynte y dos reales composición del Yncensario de plata."

L.VII. 53 vº.

#### **COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1782.

"Mas ochenta y quatro reales composición de la cruz de plata de dicha Yglesia."

L.VII. 53 vº.

#### **COMPONER CRUZ DE PLATA.**

Blas Espín.

1784.

"Mas seys reales de la composición de la Cruz de plata según recibo que excivió de Blas Espín platero."



L.VII. 57 vº.

**COMPONER PIE DE LA CRUZ.**

1785 - 1786.

"Mas tres reales y diez y ocho maravedies de la compusición del pie de la cruz."

L.VII. 59 vº.

**CORONA Y ROSTRO DE LA VIRGEN.**

Blas Espín

1787 - 1789.

"Descargo del 88. Mas ciento cinquenta y cinco reales de ocho onzas menos quarenta de plata que tubo de peso la corona y rostro de la Virgen."

"Mas ochenta y ocho reales que llebó por la echura Blas Espín Platero que la hizo."

L.VI. 79 rº.

**HACER AMPOLLETA.**

1788.

"Primeramente se le admite en data treinta y siete reales coste de una ampolleta que se hizo para llevar el óleo de enfermos además de los veinte y quatro y medio que pesaba la bieja según que todo consta del Recivo del platero."

L.VII. 64 vº.

**PAGAR AMPOLLAS DE PLATA.**

1788.

"Mas catorce reales que tocaron a esta Yglesia en el comparto que se hizo para hazer de Plata las Ampollas de este Arciprestazgo su caja de Madera y su Pintura según orden General expedida por Su Ylustrísima."

L.VII. 64 vº.

### **ALAJAS.**

1791. INVENTARIO.

"Ynventario de la alaxas y ornatos. Una cruz de plata grande y otra pequeña del pendón, copón, relicario, y dos cálizes con sus patenas sobredoradas; yncensario y naveta y Chrismeras de plata y el ramo del viril (...)"

A.H.D.L.I. 75 rº.

### **SOLDAR LA CUCHARA DEL INCENSARIO Y OTRA DEL CÁLIZ.**

1792 - 1793.

"Yten dos reales que se pagaron a un platero por la soldadura de la cuchara del Yncensario y otra de un calix."

L.III. 105 vº.

### **BLANQUEAR INCENSARIO Y NAVETA.**

1801.

"Yten veinte y quatro reales coste del blanqueo de el Yncensario y naveta."

L.VII.91 rº.

### **HACER CRUZ DE PLATA.**

Blas Espín

1807.

"Primeramente da y se le admite en dacta ochocientos reales que entrego a don Blas Espín Platero, de orden del presente cura, a quien consta la entrega de ellos, para ayuda de la cruz de plata que se hizo por la Parroquia de Carnes."

L.VII. 102 vº.

### **COMPONER INCENSARIO.**

1810.

"Ytem catorze reales que pago al Platero de la Puente por la composición del Yncensario."

L.VII. 108 vº.

**DORAR COPÓN.**

1811.

"Ytem se le abonan cien reales que hizo ver por recibo pagara al Platero por haver dorado el copón de dicha Yglesia de Carnes."

L.VII. 110 rº.

**COMPONER INCENSARIO.**

1816.

"Ygualmente es data ciento y veinte reales que según recibo anterior consta haver pago por la composición del Yncensario en que se le añadió alguna plata."

L.VII. 119 rº.

**REFUNDIR CUCHARILLA DE PLATA.**

Blas Espín

1819.

"Ytem mas se le abonan quatro reales vellón que pago al Platero Don Blas Espín por la refundición de una cucharilla de plata de un cáliz de dicha Yglesia que se hallaba abuferada en su conca."

L.VII. 127 rº.

**CRUZ DEL RELICARIO.**

1825.

"Ytem se le abonan cinco reales que acredita pago al Platero del Puente por la cruz del Relicario (...)"

L.VII. 143 vº.

**CUCHARA DE PLATA.**

1826.

"Ytem tres reales que también es constante pago por una cuchara de plata para un cáliz."

L.VII. 147 rº.

### **REFUNDIR UN CÁLIZ.**

1829.

"Ytem se le abonan ciento setenta reales vellón importe de un cáliz viejo que refundió el platero de esta Parroquia del Puerto según recibo que de el presenta y es constante que lo Pago el antecedente Fabriquero."

L.VII. 153 rº.

### **COMPONER LA LÁMPARA.**

1830 - 1831.

"Ytem se le abonan treinta reales que también hace ver pagó al Platero de esta del Puerto por la composición de la Lampara."

"Ytem también se abono ciento y cinquenta reales que según recibo justificativo dado por dicho platero en fecha seis de julio de ochocientos veinte y dos que presenta la viuda de Francisco Zendon pagó por la composición de la Lampara en aquel entonces, sin que hasta ahora lo hubiese presentado, ni tubiese abono."

L.IV. 206 rº - 207 rº.

### **COMPONER EL VIRIL.**

Blas Espín

1830 - 1831.

"Ytem quarenta reales importe de la composición del Biril, según recibo de Don Blas Espín Platero."

L.IV. 207 rº.

### **LIMPIAR CRUZ DE PLATA Y DORAR SUS IMÁGENES.**

1864.

"Ytem, doscientos reales que costó el limpiar la cruz parroquial de plata y dorar sus ymagenes."

L.IX. 18 rº.

**COMPONER Y PLATEAR CANDELEROS.**

1864.

"Por componer y platear seis candeleros de metal ciento veinte reales."

L.IX. 18 rº.

**LIMPIAR INCENSARIO Y NAVETA DE PLATA.**

1864.

"Por limpiar el incensario y naveta de plata cincuenta reales."

L.IX. 18 rº.

**PLATEAR DOS CRUCES Y LA DEL PENDÓN.**

1864.

"Por platear dos cruces pequeñas y la del pendón sesenta reales."

L.IX. 18 rº.

**LIMPIAR ALAJAS DE LA IGLESIA.**

José Castro

1878.

"Y por ultimo dato cuarenta reales que di a José Castro por limpiar los candeleros, cruces y mas alajas de la iglesia."

L.IX. 26 vº.

**ENCOLAR UN CÁLIZ.**

1879.

"También dato catorce reales por encolar un cáliz."

L.IX. 27 rº.

### **COMPONER CRUZ PARROQUIAL Y AMPOLLA.**

1889 - 1894.

"Ydem la composición de la cruz parroquial y una ampolla para las crismas; todo de la Yglesia de Carnés, con su porte, ciento cuatro reales."

L.X. 2 vº.

### **DORAR Y PLATEAR CÁLIZ.**

1889 - 1894.

"Ydem por dorar y platear un cáliz de la misma (yglesia de Carnes), con su porte, cincuenta y cuatro."

L.X. 2 vº.

### **ALAJAS.**

1895. INVENTARIO.

"Vasos sagrados.

Un copón de plata en el Sagrario.

Tres cálices de idem con sus patenas doradas y solo una cucharilla.

Un viril de idem de idem con remates dorados en una caja de madera.

Una caja de madera con las dos ánforas de plata de los Santos óleos.

Un relicario de plata con su bolsa de raso para dar el viático a los enfermos.

Una ánfora de id. para dar la extremaunción.

Dos coronas de id. para la virgen del Carmen y el Niño.

Dos cruces parroquiales una de plata y la otra de metal amarillo.

Dos incensarios uno de plata y otro de metal.

Una nabeta de plata con su cucharilla."

L.XI. 3 rº-vº.

### **ALAJAS.**

1907. INVENTARIO.

"Vasos sagrados y demás objetos de plata.

Un copón de plata, en el Sagrario.

Tres cálices de idem con sus patenas, dorado todo ello y dos cucharillas para los mismos, del mismo metal.

Un viril de idem con remates dorados, en una caja de madera deteriorada.

Una corona de la Virgen del Carmen de idem.

Otra idem del Rosario.

Dos idem del Niño del Rosario y Carmen.

Una cruz parroquial.

Un incensario con su naveta.

Una llave con su cadenilla para el sagrario.

Tres ampollas de los Santos Oleos y Extremaunción.

Una cajita de plata para llevar el Santo Viático."

L.XII. 3 vº.

**ALAJAS.**

1924. INVENTARIO.

"Vasos sagrados y mas objetos de plata.

Un viril de plata con partes doradas.

Una cruz parroquial.

Un incensario con naveta.

Tres cálices de plata lisa, en buen estado.

Un copón en el sagrario.

Una llave del sagrario.

Tres ampollas de los Santos Oleos con caja de metal dorado (...)

El párroco Don José MO. Vidal Vecino hace constar que, por equivocación, figura entre los objetos de plata el viril de Cereijo, siendo de metal y una espada de la Dolorosa al que fue unida mas tarde y plateado el corazón y el resplandor (...)"

L.XII. 10 vº- 11 rº y 13 rº.

**COPÓN DE PLATA.**

1929.

"Copón de plata meneses para Carnés. 55 pts."

L.X. 18 rº.

**ARREGLAR VIRIL Y HACER CERQUILLO.**

1931.

"Arreglar el viril de Carnés y hacer el cerquillo. 18 pts."

L.X. 20 vº.

**ARREGLAR CRUZ PARROQUIAL.**

1931.

"Arreglo de la cruz parroquial de Carnés (...)"

L.X. 21 vº.

**PLATEAR CRUZ PARROQUIAL.**

1948.

"Por platear la cruz parroquial vieja de Carnés. 400 pts."

L.X. 37 vº.

**PLATEAR CRUZ PARROQUIAL.**

1949.

"Para ayuda de platear la Cruz parroquial vieja. 147,50 pts."

L.XIII. 15.

**ARREGLAR INCENSARIO DE PLATA.**

1959.

"Arreglo del incensario de plata de Carnés. 80,25 pts."

L.X. 48 vº.



**ADEREZAR EL CEPO DE LA CAMPANA.**

1629?.

"Mas descargo dose Reales de adresar el sepo de la canpana."

L.II. 2 rº.

**CEPO DE LA CAMPANA.**

1672.

"Dies reales del cepo de la canpana."

L.II. 32 vº.

**CADENAS DE LA CAMPANA.**

1677 - 1678.

"Primeramente da en descargo un real y medio de las gramalleras de la canpana."

L.II. 40 rº.

**CADENAS DE LA CAMPANA.**

1681.

"Mas da por descargo cinco reales de adersar las gramalleras de la campana y de acer unos hierros para la pila bautismal."

L.II. 44 rº.

**COMPONER LA CAMPANA.**

1702.

"Primeramente dio por descargo catorze reales y veinte maravedis que puso en conponer la canpana por aver ronpido toda la obra que hizo su antecesor."

L.II. 60 vº.

**COMPONER LA CAMPANA.**

1712 - 1713.

"Mas dies y seis reales de la composición de la canpana."

L.II. 69 rº.

#### **COMPONER LA CAMPANA.**

1718.

"Yten mas dio por descargo treinta y un reales que Pago por la compusicion de la canpana de dicha Yglesia asi de madera como de hierros."

L.II. 72 vº.

#### **COMPONER LA CAMPANA.**

1722.

"Dio por descargo primeramente tres Reales de vellón que gasto en componer la campana."

L.II. 79 rº.

#### **COMPRAR HIERROS DE LA CAMPANA.**

1725 - 1726.

"Mas seis reales de la conpra de los fierros de la canpana."

L.II. 84 rº.

#### **COMPONER LAS CADENAS Y BADAJO DE LA CAMPANA.**

1736.

"Da mas tres Reales y medio de la conpusizion de la gramallera y badajo de la canpana grande."

L.II. 99 rº.

#### **HACER CEPO DE LA CAMPANA.**

Andres Martínez de Vilar

1745.

"Mas veinte y dos reales que llevo Andres Martínez de Vilar por la echura del zepo de la

canpana.

Mas veinte y dos reales que llevo el erero por la echura de los Yerro de la campana."

L.II. 122 rº.

### **COMPONER LA CAMPANA.**

1756.

"Primeramente da en data diez y seis reales vellón que se emplearon en composiciones de la campana."

"Mas da en datta diez reales que costó la conpussicion de la campana."

L.II. 139 rº - 141 vº.

### **HACER CAMPANAS.**

1767.

"Ymporta la data de dicho maiordomo, nobenta y un reales y diez y siete maravedies fuera de el coste que tubieron las campanas metal y echura de ellos que su tenor hes en la manera siguiente quinientos reales coste de el cobre. Yten da en data treinta y siete reales y medio que hizieron de gasto dos hombres y una caballería que fueron buscar los referidos metales para las campanas yten doze reales coste de la zera y sebo para el fundimiento de las letras de las dos campanas ymporta quarenta y nueve reales y medio dichas dos partidas."

"Con mas quinientos y cinco reales y medio que llebaron los Maestros por fundir y fabricar las referidas dos campanas."

"Mas sesenta y cinco reales y medio que llebaron los Maestros de carpintería y herrero por hazer los zepos fierros membrutas de las campanas, ymporta la data de dos campanas un mil doscientos y sesenta."

L.VII. 20 vº-21 rº.

### **OBRA Y FUNDICIÓN DE LA CAMPANA MAYOR.**

Francisco Anttonio Blanco

1770 - 1771.

"Yten da en data quinientos setenta y ocho reales y cinco maravedies vellón que entrego Anttonio do Mouzo de dicha feligresía de Carnes para la obra y fundizion de la campana maior de la Yglesia parroquial de la zitada feligresía como consta de un rezibo que en su mano para dado por el maestro que fundio dicha campana llamado Francisco Anttonio Blanco su fecha treinta de octubre de el año proximo pasado de setenta y uno."

L.III. 66 vº.

### **DINERO PARA LA FUNDICIÓN DE LA CAMPANA.**

Francisco Blanco

1772.

"Mas da en data sesenta y quatro reales y medio que Angel Miñones depositario de doze ducados que había rezibido de doña Rosa de Leis de la misma vezina de Camariñas entregó al Maestro de la campana Francisco Blanco que la fundio como consta de un rezibo dado a favor de el referido Angel su fecha veinte y nueve de octubre de el año proximo pasado setenta y uno."

L.III. 68 vº.

### **SOLDAR CAMPANA.**

Grobas

1795.

"Yten cien reales que llebó un compañero por soldar una campana que havia partido, llamado Grobas, la que posteriormente rompio de vez, y no se pudo repetir por haver muerto."

L.III. 107 vº.

### **COMPONER LA CAMPANA Y CRUZ DE HIERRO.**

1845 - 1846.

"De igual modo data trescientos sesenta y seis reales de la composición de la campana y cruz de hierro para el remate de la torre fijada en metal."

"Asimismo es data doscientos seis reales importe de los cepos fierros y pintura para estos de las campanas."

L.VII. 181 rº.

### **PAGAR CAMPANA.**

1847.

"Primeramente data cuatrocientos ochenta reales con catorce maravedies que entrego para el completo de satisfacer la canpana que importó la cantidad de mil trescientos setenta y seis reales y catorce maravedies."

L.VII. 183 vº.

## **COUCIEIRO, S. Pedro.**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de Fábrica de Coucieiro. 1671 - 1817.
- II. Libro de la Cofradía de Sta. Marina. 1676 - 1805.
- III. Libro de Fábrica de Coucieiro y su anejo Caberta. Libro de defunciones y bautizados. 1711 - 1784.
- IV. Libro de Culto y Fábrica de Coucieiro. 1807 - 1950.
- V. Libro de Cuentas de la Cofradía del Rosario y S. Miguel de Coucieiro. 1830 - 1954.
- VI. Inventario de Coucieiro, Caberta y sus tres dependencias. 1889 - 1905.
- VII. Libro de Culto y Fábrica. 1951 - 1978.
- VIII. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento, Ntra. Señora del Rosario y S. Miguel de Coucieiro. 1954 - 1987.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. QUADERNO 16, Nemancos. Carpeta 1266. 1741.
- II. Libro de Visitas. Carpeta 1269. 1766.
- III. Libro de Visitas. Carpeta 1272. 1791.

#### **ADEREZAR CAMPANARIO.**

1676.

"Seis reales del que adreso el campanario."

L.I. s.nº.

#### **HACER PARED SOBRE EL CORO.**

Diego Moreyra.

1676 - 1677.

"Mas ochenta y siete reales de dio a Diego Moreyra pedrero por hazer la pared de encima del coro que estava arruynada y en esos concerto con dicho maestro."

L.I. s.nº.

#### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1708.

"Mas ducientos y veinte y cinco reales que los cofrades mandaron se quitasen de dicha cofradia y se entregasen al padre fray pedro Cantoral prior por la ajuda y reparos de la Yglesia parroquial ymagines y pintura."

L.II. 64 rº.

#### **ABRIR VENTANA, ASENTAR RETABLO Y CUSTODIA.**

1709.

"Mas treinta y ocho reales que puso Alonso Perez de su cargo para pagar a un carpintero y oficial que abrio la Lumbrera detras del Apóstol y [...edo] asentar al maestro que hizo la custodia hazentar el retablo y custodia en que entra el gasto que hizieron ansi dicho maestro como el carpintero y oficial."

L.I. 119 vº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1715.

" (...) vezinos de dicha feligresía y otros mas Mayordomos que fueron de dicha obra y fabrica y con asistencia y apressencia de dicho retor y de mi nottario y de los referidos Mayordomos y la mayor parte de dicha feligresía que se allaron juntos y conbocados, para reconocer el caudal de dicha fabrica y ajustar los gastos de la Capilla Mayor, compostura de sepulturas, tablas y madera, con que se avia fayado la dicha Yglesia toda ella, clabacion y la obra de la cantería de toda la referida capilla y otros mas gastos que en su composición havian tenido (...)"

L.III. s.nº.

### **REHACER CAPILLA MAYOR, ALTARES COLATERALES Y TRIBUNA.**

1720. VISITA.

“ (...) Por quanto emos reconocido que la Cappilla mayor no corresponde al Cuerpo de la Iglesia, que la tribuna esta cayda, que la Iglessia esta muy obscura y los colaterales son estrechos mandamos que se haga nueba cappilla mayor y altares colaterales, siguiendo la idea de la iglesia de Salgueyros y proporcionándola con el cuerpo de esta iglesia, assimismo mandamos que se haga la tribuna (...)”

L.I. 144 vº-145 rº.

### **HACER TRIBUNA, ESCALERAS Y PILA.**

Pedro Carames.

1719.

“Ytem tres reales y medio que dio a los carreteros de un ferrado de trigo: que fueron a buscar las tablas para la tribuna: y quatro reales de dos ferrados de zenteno que dio al Maestro: y treinta y un reales que costo la viga para la tribuna y diez y seis de clavos de tillar y apontonar para dicha tribuna, escaleras, estantes y Pila Bautismal: y ciento y treinta y cinco reales mas que dio a Pedro Carames por la echura de la tribuna y mas escaleras estantes y Pila: y todas dichas partidas ymportan ciento y ochenta y nueve reales y diez y siete maravedies de vellón.”

L.I. 146 vº-147 rº.



### **REHACER CAPILLA MAYOR Y QUITAR ESCUDO.**

1726. VISITA.

" (...) Ytem mando que de los caudales de la fabrica y cofradías se haga nueva la Capilla mayor correspondiente al Cuerpo de la Yglesia conforme a la de Salgueiros y se quite el escudo de armas que puso el cura antezessor en el frontispicio de la Yglesia sobre la puerta, por los perjuicios que se pueden seguir de ello con el tiempo mediante ha constado a su Maiordomo que en el mismo sitio en que está dicho escudo avía otro con las armas de San Pedro, y de la Ynquisicion que al presente está puesto en la pared de el quarto nuevo de la Cassa Rettoral y antes, estaba en el mismo sitio y frontis de la yglesia en donde también la pusso otro cura Antezessor sin mas motivo que ser Comissario del Santo Tribunal y por dicho escudo se ponga otro con todas las armas de San Pedro titular de dicha Yglesia (...)"

L.I. 157 rº-vº.

### **FABRICAR CAPILLA MAYOR.**

1729. VISITA.

" (...) Y por quanto su merced ha reconocido que lo que se ha ynformado y se le hizo constar que al tiempo que se ajusto con los artífices la obra de la capilla mayor que al pressente se esta fabricando de nuevo en la Yglessia de esta feligresía (...)"

L.I. 165 rº.

### **HACER CAPILLA MAYOR.**

Pedro Carames.

1729.

"(...) razon que io Don Domingo [...?] doi del gastto que tubo la hechura de la Capilla Mayor de la Yglesia Parroquial de San Pedro de Coucieiro primeramente el maestro y sus oficiales llevaron quatromill ciento y treinta y cinco reales de vellón según consta del recivo que para en mi poder."

"La madera para los acimbres, estadas, moldes, tarimas, cubrir los altares, puerta de la sacristia

consto ciento y cinquenta reales de vellón."

"Un mill y treientos clavos de tillar, (...)"

"Pedro Carames por buscar madera, labrarla, hazer azimbres, estadas, cubrirla capilla maior, hacer la puerta de la sacristia (...) llevo quatrocientos reales de vellón según consta del ajuste y recivo."

"Total: 6158 reales y dos maravedies de vellón."

L.I. 168 rº-vº.

### **HACER DOS ARCOS.**

1741. VISITA.

" (...) y hacer dos arcos donde se funden dos capillas colaterales (...) "

L.I. 218 rº.

### **LEVANTAR TEJADO Y HACER CAPILLAS.**

1741. VISITA.

" (...) y obligue a estos<sup>15</sup> a que concurran a carretos serventias para las obras que se estan haciendo pues se quiere lebantar la Yglesia para que no se pongan las tejas sobre el faiado; y también el cura esta en animo de hazer dos capillas colaterales a sus expensas y para ello quiera dejar echos dos aneios por aora dejose la facultad para hazer lo que su devocion le dict ase (...) "

A.H.D.L.I. 117 vº.

### **CAPILLAS Y BÓVEDA.**

1766. VISITA.

" (...) que respecto hallo y reconocio su merced que esta yglesia parroquial la ha reedificado el actual cura, y hecho en ella, y al lado del evangelio una capilla de Nuestra Señora de la Soledad y Animas todo a sus expensas y bastante decente. Y que aora dicha Yglesia solo padece la indecencia y falta de la media naranja, que aunque principiada, se halla descubierta: como

---

<sup>15</sup> A los feligreses.

también de la capilla al lado de la epistola correspondiente e igual a la dicha del evangelio (...)"  
L.I. s.nº.

### **CAPILLAS.**

1791. VISITA.

"Capillas. En la Yglesia y su crucero ay dos capillas construidas (...)"

A.H.D.L.III. 43 rº- 44 vº.

### **CAPILLA DE LOS DOLORES Y ÁNIMAS.**

1791. VISITA.

" (...) Allo su merced al lado del evangelio de la Yglecia, fundada una capilla, advocacion de los Dolores y Animas (...)"

L.I. 484 rº.

### **HACER PARED DE CAPILLA DE S. PEDRO.**

1787 - 1788.

"También le hacen buenos ducientos y quarenta reales que entrego para pagar al cantero que compuso las paredes de la casa de San Pedro."

L.I. 490 rº.

### **CINTAR, BLANQUEAR Y PONER CRUZ AL CAMPANARIO.**

1792 - 1793.

"Mas se le admiten trescientos ochenta y ocho reales que importaron los salarios que debengaron los canteros que sintaron y blanquearon la yglesia y pusieron la cruz al campanario."

L.I. 497 vº.

### **LIMPIAR Y ASEGURAR LA TORRE.**

1823 - 1824.

"Trescientos ochenta y tres reales que llebó de jornales el maestro cantero por limpiar la torre, cintarla, fierros y clabos para asegurarla, cintar el frontis y blanco de adentro a toda la Yglesia."

L.IV. 31 rº.

**OBRAS EN LA IGLESIA.**

1871.

"Mas cuatrocientos cuarenta y un reales importe de los jornales de los carpinteros en cubrir la Yglesia, formar las estadas para cintar y limpiar la torre, (...) y otras cosas concernientes a la Yglesia."

L.IV. 80 rº.

**IGLESIA.**

1889. INVENTARIO.

"36 (...) de la iglesia con su cimborrio y capillas de bóveda preciosa (...)"

L.VI. 1 rº.

**PONER LOSA EN EL DINTEL DE LA PUERTA PRINCIPAL DE LA IGLESIA.**

1903.

"Ydem la es de treinta reales a un cantero por poner una losa de cantería en el dintel de la puerta principal de la Yglesia de Coucieiro por hallarse rota la antigua en tres pedazos."

L.IV. s.nº.

**BÓVEDA DE IGLESIA.**

1958.

"Para ayuda de los gastos estraordinarios de la bóveda y demás de la Yglesia parroquial de Coucieiro como se verá en las cuentas siguientes. 3690 pts."

L.VII. 13 rº.

**OBRAS EN LA IGLESIA.**

1958.

"Para ayuda de las obras de la Yglesia parroquial. 500 pts."

L.VIII. 18 vº.

### **ESTADO DE LA IGLESIA Y PROYECTOS DE OBRAS.**

1958.

" (...) El que suscribe, Cura párroco de San Pedro de Coucieiro en el Arciprestazgo de Nemancos (...) expone: En primer lugar que tomando el templo parroquial de esta de Coucieiro una Cruz latina con bóvedas de cantería en el altar mayor y Capillas de los lados del Evangelio y de la Epístola, con una cúpula en el centro del templo a la que sostienen cuatro arcos torales, no la tiene así desde dicha cúpula hasta la fachada de la puerta principal que mide nueve metros de largo por cinco de ancho sino que tiene dicho espacio un fayado o artesonado de madera y en muy mal estado en contraste con el resto del templo y por añadidura se rompió la tijera del centro y se hundió algo la techumbre y con el peso se esta desbiando la cornisa de cantería de la parte sur por cuya causa esta todo ello en peligro de venirse abajo cualquier día ademas de que hay goteras que no pueden quitarse por el peligro que ofrece subirse al tejado, por todo ello se impone el arreglo de dicho tramo y con urgencia pues es peligroso esperar otro invierno; y como quiera que es necesario renovarlo todo me aconsejan seria mejor cubrir dicho tramo con una bóveda de ladrillo y cemento como la que se hizo el año anterior en la Capilla de Santa Marina de esta parroquia, la que quedó muy bien y así se haría una imitación a cantería y guardaría algo de relación con el resto del cuerpo de dicho templo parroquial, ademas de ser tan económica como la madera ó mas, y sobre todo para el futuro, amen de otras ventajas (...)

Y por último aprovechando las maderas del acimbre que pueden servir para el andamio si contamos con medios, ademas del blanqueo interior en las partes que son de mampostería, se podrían limpiar las cales y colores de los cuatro arcos torales de la Cúpula del centro así como a las cornisas del presbiterio y demás (...)"

L.VII. 14 rº-15 rº.

### **BAJAR TECHUMBRE Y FAYADO VIEJO.**

1959.

"Al mismo carpintero por su trabajo de bajar la techumbre y fayado viejo del templo parroquial

para sustituirlo por la bóveda de ladrillo y cemento, así como preparar y colocar el acimbre de madera para dicha obra, retirarlo después, bajar y subir de nuevo las tejas y hacer de nuevo la techumbre. 3345 pts."

L.VII. 24 vº.

#### **REFORMAR TRIBUNA.**

1959.

"Al mismo carpintero por la reforma y construcción de la tribuna o coro con su respectivo balaustre o balcón, pasamanos, escalera y cielo raso por la parte baja de dicha tribuna. 1400 pts."

L.VII. 24 vº.

#### **CONSTRUIR BÓVEDA.**

1959.

"Al maestro albañil por su trabajo en la construcción de la nueva bóveda de ladrillo y cemento con sus cuatro arcos completos desde la cimentación, cuya obra ocupa el trozo que va desde la entrada principal al primer arco toral de la Cúpula del Centro, que mide 9x5 metros en su base, así como darle igualmente la llana de cemento por adentro a las tres paredes o lienzos interiores de dicho trozo, dándole a todo ello imitación de cantería; darle igualmente llana en la pared exterior de la parte sur de dicho trozo, encalichar de cemento sus dos aleros norte y sur con el cumio del tejado y por último retejarlo. 9485 pts."

L.VII. 25 rº.

#### **REPARAR ALERO.**

1959.

"Al maestro cantero por reparar el alero de la parte sur que va desde la torre a la Capilla de Santiago, el cual amenazaba ruina y era necesario el arreglo, para sostenimiento de la nueva bóveda."

L.VII. 27 rº.

### **PETICIÓN DE AUTORIZACIÓN PARA RESTAURAR TORRE CAMPANARIO.**

1960.

"El que suscribe, Cura párroco de San Pedro de Coucieiro (...) expone: (...) se hace indispensable de momento una buena reparación en su torre de campanas, pues debido a la acción del tiempo nacieron en ella silvas y otras malezas, en sus hendiduras, sobre todo en su cúpula por lo que ofrece a la vista un aspecto poco agradable lo cual es debido principalmente a los veinte metros que tiene de altura dicha torre y no es fácil su limpieza, pues necesita un buen andamio (...)"

L.VII. 29 vº- 30 rº.

### **LIMPIAR Y RESTAURAR TORRE CAMPANARIO.**

1960.

"Al maestro cantero por la limpieza de la torre de campanas de la Yglesia parroquial de Coucieiro y su restauración así como colocarle el nuevo pararrayos. 8850 pts."

L.VII. 33 rº.

### **REPARAR BÓVEDA DE LA PUERTA DE LA ENTRADA.**

1964.

"Al cantero por reparar la bóveda de la puerta de la entrada al templo parroquial. 140 pts."

L.VII.55 rº.

### **RECUBRIR COLUMNAS CON SILLERÍA.**

1974.

"Por 49 días que llevó el cantero en recubrir con buena sillería las 4 columnas de cemento que sostienen la bóveda de la entrada en la Yglesia Parroquial de Coucieiro las cuales miden de alto 7x0,70 de ancho, incluido el acarreo de piedra. 15.500 pts."

L.VII. 96 vº.

### **REPARACIÓN DEL ARCO.**

1974.

"Reparación con cantería en el arco del presbiterio en donde estaba antes el púlpito. 3.050 pts."

L.VII. 100 rº.



#### **GUARDAPOLVO DE LA VIRGEN.**

1678.

"Mas dies y nueve reales de tablas para el guardapolvo de la Virgen."

L.I. s.nº.

#### **IMAGEN DE S. PEDRO.**

1709.

"Da por descargo ochozientos y cinquenta reales del coste de la custodia e Ymaxen del glorioso San Pedro los quales pagaron de sus alcances los maiordomos siguientes (...)"

L.I. 119 rº.

#### **ÁNGELES PARA LA CUSTODIA.**

1711.

" (...) y de quatro ángeles que costaron a quinze reales cada uno para la custodia (...)"

L.I. 124 rº.

#### **IMAGEN Y PINTURA DE S. PEDRO, CUSTODIA Y ANGELES.**

1714.

"Mas dio en descargo y se le ademió para el que leba echo quatrocientos y sesenta y un reales y medio de vellón que devio de dar dicha fabrica de la Ymagen y pintura de San Pedro, custodia y ángeles con el selario del pintor (...)"

L.I. 127 vº.

#### **RETABLOS Y ALTARES.**

1720. VISITA.

" (...) Itten mandamos que se haga un retablo para el altar mayor y [...] por estar sumamente indesente el que ay y assimismo se haran dos altares colaterales con sus retablos correspondientes (...)"

L.III. s.nº.

**TRAER RETABLO.**

1722.

" (...) mas treinta y seis reales que dio a los hombres que traxeron el retablo."

L.III. s.nº.

**COMPONER COLATERALES Y ALTAR MAYOR.**

1729.

" (...) componer los dos colaterales, componer el altar maior, hacer el confesonario, la puerta de la tribuna, puerta del campanario (...) 22 reales."

L.I. 170 vº.

**PAGAR IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA.**

1731.

"Mas cien reales que pago para la ymagen de Nuestra Señora que se hizo nueba."

L.III. s.nº.

**HACER RETABLO MAYOR.**

1733.

"Yten Ducientos reales que pago para en quenta de lo que esta fabrica pago al escultor por el retablo Mayor que se hizo para la capilla."

L.I. 201 rº.

**PAGAR RETABLO MAYOR Y HACER PEDESTAL.**

Thomas de Villarino.

Pedro Carames.

Antonio Muíño.

1733 - 1734.

"Yten Duccientos y sessenta y tres reales y medio de vellón, que se dieron a Thomas de

Villarino escultor, de lo que se le estava debiendo del coste del Retablo."

"Yten noventa reales de vellón que se dieron a Pedro Carames, Antonio Muiño para hazer el pedestal del Retablo, mesa del altar y tarima de los pies".

L.I. 205 rº.

#### **HACER IMAGEN DE UN SANTO CRISTO.**

1734 - 1735.

"Yten se le admitten nueve reales que costo la echura de una Imagen de un Santo Christto para la mesa del altar mayor."

L.I. 192 rº.

#### **HACER CUSTODIA, SERAFINES PARA EL RETABLO, FLORONES, IMAGEN DE UN CRISTO,...**

1738 - 1739.

"Mas dio y se le admite ochocientos y cinquenta y seis reales y veinte maravedies que tuvieron de coste la echura de la custodia, dos atriles uno para la cruz de plata y otro para el misal (...) un bufete pequeño que tiene de credensia, diez florones con sus serafines para los estípites del Retablo, dos florones grandes con sus conchas para la fachada del Retablo, un floron grande de co[...]a de cinco quartas y media de alto para el rremate del Retablo, una Imaxen de un santissimo Chrispto de tres quartas de alto con su asta para el servicio de la sacristia y prozesiones (...) y otros remiendos de que nezesitava el Retablo de la Capilla mayor (...)"

L.I. 212 rº.

#### **HACER IMAGEN DE S. PEDRO.**

1741.

" (...) y hara Ymagen nueva del patrono, atendiendo a que el que hai; esta carcomido y sin una mano (...)"

L.III. 51 vº.

### **COMPONER ALTAR MAYOR.**

Domingo Pose y Silbestre Caamaño .

1784 - 1785.

"Mas dio en datta diez y ocho reales y medio que pago a Domingo Pose y Silbestre Caamaño por la composición del altar maior y retejo de la casa de la fabrica."

L.I. s.nº.

### **COMPONER ALTARES Y OTROS REPAROS.**

1785 - 1786.

"Da por descargo este Mayordomo y se le pasan en cuenta ciento y treinta reales que con acuerdo del (...) vencindario se sacaron del Deposito de Sta. Marina para ayuda de componer los altares de la Yglesia y hacerles sus tarimas con sus marcos de frontales y otros varios reparos."

L.II. 182 rº.

### **IMAGEN DE SAN MIGUEL.**

1804 - 1805.

"Yten setecientos y quarenta y siete reales que costo la Ymagen de S. Miguel que D. Bernardo Martínez ultimo cura que fue de estos feligreres dejo ajustada en Santiago por aberse quebrado de puro bieja la que antes abia en el altar maior donde se alla al presente la nueva imagen según recibo."

L.I. s.nº.

### **HACER PÚLPITO.**

1823 - 1824.

"Doscientos treinta y quatro reales por los jornales del carpintero que ayudo a hacer el púlpito, madera para este, cepos de las campanas y doscientos y cinquenta clabos."

"Doscientos quarenta reales al maestro que hizo el púlpito."

L.IV. 31 rº.

### **ASEGURAR RETABLO.**

Jose Nimo .

1885.

"Primeramente custa mil cuarenta reales el asegurar el retablo del altar mayor de esta iglesia, (...) por el pintor Don Jose Nimo de Cé."

L.IV. 101 rº.

### **HACER FRONTAL DE LA MESA DEL ALTAR.**

Nimo .

1889.

"También son data ciento setenta y seis reales que llevo Nimo de Cee por hacer de castaño el frontis de la mesa del altar de Santiago, y con unos dibujos, inclusa su conclusion de seda y vuelta a Cee."

L.IV. s.nº.

### **ALTARES E IMÁGENES.**

1889. INVENTARIO.

"Objetos de madera. 11. Altar mayor con sus dos capillas colaterales dedicadas al Apóstol Santiago y Nuestra Señora de la Soledad como fundacion laical del presvitero Don Jose Jandino y su hermano. 21. Altar Mayor, en buen estado, clavado y retocado de nuebo, con sus sobresalientes dorados. 3. Se hallan en él, una custodia dorada, sobre él la Imagen de San Pedro, que se lleva en procesiones, la del Ecce homo deteriorada, la de Nuestra Señora del Rosario, San Antonio, San Miguel con su espada y escudo y de San Pedro la más alta y fija. 4. Ocho angeles haciendo honores a los patronos. Dos pulpitos en el mismo coro o capilla mayor (...) 5. La imagen de San Roque al pie de una columna del mismo coro. 6. Al lado de la epistola se halla la Capilla de Santiago Apóstol, con un precioso retablo debiendo cada un la imagen de S. Vicente sobre la custodia, la del Apóstol Santiago en el camarín, las de los cuatro evangelistas y 7. ocho angeles haciendo honores. 8. Un Santo Cristo. 9. Al lado del Evangelio se halla la Capilla de la Soledad de fundacion lego del presvitero Don Jose Fandiño y sus hermanos. 10. Tiene esta

capilla la imagen de los santisimos Dolores con sus siete espadas en su Camarín de sobre el altar. 11. Tiene su precioso se halla dorado los cuatro evangelistas y la imagen de 12. ocho angeles, haciendo honores. 13. En la credencia de la Epistola la imagen de la Soledad con el Señor en los brazos. 14. Hay un santo cristo (...) 18. También hay en la sacristia una cajonada para seis cajones y los bajos y tiene un retablo esta en mediano uso. 19. Tiene un Santo Cristo (...)"

L.VI. 0 rº-vº.

#### **IMAGEN DE S. PEDRO.**

1945.

"Ymagen de S. Pedro y portes. 1620 pts."

L.IV. s.nº

#### **IMAGEN DE NIÑO JESÚS.**

1954.

"Ydem de una imagen del Niño Jesús para el espositor. 60 pts."

L.VII. 4 vº.

#### **ALTAR DEL PERPETUO SOCORRO.**

1954.

"Ampliación del Altar del Perpetuo Socorro en sus dos ornacinas. 210 pts."

L.VII. 5 rº.

#### **RESTAURAR EXPOSITOR Y SAGRARIO.**

1954.

"Restauración del Expositor y del Sagrario. 45 pts."

L.VII. 5 rº.

#### **IMAGEN DE LA VIRGEN DEL ROSARIO.**

1954.

" (...) D. Juan Antonio de Cantorna, el cual regaló a la Ymagen de la Santísima Virgen del Rosario una corona de plata (...)"

L.VIII. 2 rº.

#### **TEMPLETE PARA LA VIRGEN DEL CARMEN.**

1958.

"Templete dorado para la Virgen del Carmen. 45 pts."

L.VII. 13 rº.

#### **RETOCAR PÚLPITO Y ESCALERA.**

1961.

"Al mismo<sup>16</sup> por retocar el púlpito y escalera. 138 pts."

L.VII. 38 vº.

#### **IMAGEN DE STA. RITA.**

José Rodríguez .

1963.

"Se importó la nueva Ymagen de Santa Rita de los talleres de D. José Rodríguez. 6500 pts."

L.VII. 51 rº.

#### **REFORMAR MESA DEL RETABLO MAYOR.**

1970.

"Reforma de la mesa de Retablo mayor y nueva vase para elevar más el Sagrario y pintura. 823 pts."

L.VII. 80 vº.

---

<sup>16</sup> Al carpintero.

**REFORMAR SAGRARIO.**

1971.

"Reforma del Sagrario del Jueves Santo. 83 pts."

L.VII. 82 v°.



**PINTAR EL ROSTRO A LA VIRGEN.**

1676.

"Mas ocho reales de pintar el rostro a la Virgen."

L.I. s.nº.

**PINTAR ROSTRO A LA VIRGEN.**

1676 - 1677.

"Ocho reales de pintar el rostro a la Virgen."

L.I. s.nº.

**PINTURA PARA LA CUSTODIA.**

1712.

"Mas se le admitieron ciento y ochenta y seis reales y medio de vellón los mismos que puso para mandar buscar la pintura y su coste de ellas para la custodia."

L.I. 126 rº.

**PINTURA PARA CUSTODIA Y ÁNGELES.**

1713.

"Mas se le admitieron quatrocientos y treze reales que puso el señor lo [...] para la Pintura de la custodia y [...] y los angeles que estos los puso el señor comissario a cuenta de los mismos quatrocientos y treze que devia que se allan en este libro (...) que aunque la dicha pintura ynportaba un mill y sessenta y un reales y medio ciento y ochenta y seis y medio los descargo en el descargo de Julio de Lema y Canosa (...) "

L.I. 127 vº-128 rº.

**PINTAR CRISTO.**

1739 - 1740.

"Mas veinte y cinco reales que tubo de coste la pintura de una Imaxen de un santo christo que esta en la sacristia de dicha Yglesia."

L.I. 214 vº.

**DORAR ALTAR MAYOR.**

1741. VISITA.

" (...) y concluydo lo rreferido aviendo caudal dorará el Retablo del altar maior (...)"

L.I. 218 rº.

**PINTAR RETABLO MAYOR.**

1753 - 1754.

"Y mediante se ha pintado el retablo mayor según esta prebenido por las vissitas antezedentes y se ha ajustado en publicas posturas en la cantidad de dos mill y quatrocientos reales de coste (...) la dicha pintura y sus jornales (...)"

L.I. s.nº.

**PINTAR S. PEDRO.**

1798 - 1799.

"Mas dio en data ochenta reales que llebó el pintor que pintó a San Pedro."

L.I. 510 rº.

**PINTAR PÚLPITO Y PATRONO.**

1827 - 1828.

"Ciento setenta reales pagos por pintar el púlpito y patrono."

L.IV. 44 rº.

**PINTAR ÁNGELES.**

1872.

"Ytem ciento veinte reales importe de la composición y pinturas con dorado de dos angeles que ofrecen al patrono sus atributos que también se hicieron de nuevo."

L.IV. 82 rº.

### **RETOCAR PINTURAS Y DORADO DEL RETABLO MAYOR.**

Jose Nimo .

1885.

"Primeramente custa mil cuarenta reales el asegurar el retablo del altar mayor (...) retocarla en todas sus pinturas, en partes también del dorado por el pintor Don Jose Nimo de Cé."

L.IV. 101 rº.

### **PINTAR IMAGEN DE S. PEDRO.**

Nimo .

1885.

"Mas cien reales que el mismo Sr. Nimo llevo por pintar la imagen del patrón San Pedro."

L.IV. 101 rº.

### **PINTAR Y DORAR FRONTAL DE LA MESA DEL ALTAR.**

Nimo .

1889.

"El mismo señor Nimo por pintarla y dorarla<sup>17</sup> ciento cincuenta y cuatro reales."

L.IV. s.nº.

### **PINTAR A SAN PEDRO.**

1893.

"Mas por pinturas veinte y dos reales en pintar a San Pedro encima de la puerta de la iglesia y mas rotulos de la misma y escudos."

L.IV. s.nº.

---

<sup>17</sup> El frontal de la mesa del altar.

### **DORAR CUSTODIA EN SU INTERIOR.**

Nimo .

1894.

"Primeramente pagué al pintor Nimo de la villa de Cee por dorar en su interior las custodias de Coucieiro y Caberta doscientos ochenta reales."

L.IV. s.nº.

### **PINTAR IMAGEN DE S. PEDRO.**

Jose Nimo .

1896.

"Mas cincuenta reales que llevo Don Jose Nimo de Cee por pintar la imagen del Santo Patrono<sup>18</sup>,"

L.IV. s.nº.

### **PINTAR ALTAR MAYOR.**

1913.

"Por pintar el altar mayor y otras cosas que expresa el recibo pesetas mil ciento ochenta y una con cincuenta céntimos."

L.IV. s.nº.

### **PINTAR PÚLPITO.**

1943.

"Pintar el púlpito, etc (...) 127 pts."

L.IV. s.nº.

### **PINTAR IMÁGENES DEL SAGRADO CORAZÓN Y S. PEDRO.**

1951.

---

<sup>18</sup> S. Pedro.

"Pintar las Ymagenes del Sagrado Corazón y S. Pedro.250 pts."

L.VII. 1 vº.

**PINTAR IMAGEN DEL PERPETUO SOCORRO.**

1954.

"Pintura de la Ymagen del Perpetuo Socorro. Portes ydem. 1450 pts."

L.VII. 5 rº.

**PINTURA PARA IMAGEN DE S. PEDRO.**

1955.

"Pintura blanca para el monumento de Imagen Santo. 50 pts."

L.VII. 7 rº.

**DORAR EXPOSITOR.**

1956.

"Dorar el espositor del Santísimo Sacramento. 182 pts."

L.VII. 10 vº.

**PINTAR IMÁGENES DEL SAGRADO CORAZÓN Y SAN PEDRO.**

1959.

"Por pintar las imágenes del Sagrado Corazón y San Pedro. 250 pts."

L.IV. s.nº.

**PINTAR BALCÓN DE TRIBUNA.**

1959.

"Al mismo albañil por pintar el balcón de la tribuna, barnizar su cielo raso por la parte de abajo, escaleras, pasamanos (...) 240 pts."

L.VII. 25 vº.

### **PINTURA DEL PÚLPITO.**

1961.

"Se importó la pintura del púlpito de Coucieiro. 350 pts."

L.VII. 38 vº.

### **PINTURA Y DORADO DEL RETABLO MAYOR.**

Cándido Garabal .

José (del taller del escultor D. José Rodríguez).

1963.

"El que suscribe, Cura párroco de San Pedro de Coucieiro, en el Arciprestazgo de Nemancos (...) expone: Que después de las obras de reparación que se han venido haciendo durante estos últimos años en la Fábrica del templo parroquial de San Pedro de Coucieiro, por el momento la única reparación más necesaria sería el pintar y dorar el retablo del Altar mayor de dicho templo con las cinco Imágenes que hay en él y al mismo tiempo repararlo en algunas molduras. Dicho retablo es de estilo barroco y mide unos cuatro metros por seis en el centro. Se pintó y doró en mil novecientos trece por D. Cándido Garabal importando su pintura 1181,50 pts. pero hoy necesita una buena reparación. El presupuesto que presenta el escultor D. Angel Rodríguez, que reside en esa, es de unas veintidós mil pesetas por reparar, pintar y dorar, no con pan de oro pero sí con algo por el estilo, que tampoco sea purpurina".

"Por pintar y dorar en parte el altar mayor de Coucieiro por José del taller del escultor D. José Rodríguez de Santiago. 20.000 pts."

L.VII. 45 rº y 51 rº.

### **BARNIZAR Y DORAR ALTAR DEL PERPETUO SOCORRO.**

José (del taller del escultor D. José Rodríguez de Santiago).

1963.

"Al mismo<sup>19</sup> por barnizar y dorar el altar del Perpetuo Socorro, que donó D. Manuel Rodríguez.

---

<sup>19</sup> José del taller del escultor D. José Rodríguez de Santiago.

600 pts."

L.VII. 51 rº.

**PINTAR Y DORAR ALTAR DE LA INMACULADA.**

José (del taller del escultor D. José Rodríguez de Santiago).

1963.

"Al mismo<sup>20</sup> por pintar y dorar el de la Ynmaculada. 246 pts."

L.VII. 51 rº.

**PINTAR IMAGEN DEL SAGRADO CORAZÓN.**

José (del taller del escultor D. José Rodríguez de Santiago) .

1963.

"Al mismo<sup>21</sup> por pintar la Ymagen del Sagrado Corazón. 750 pts."

L.VII. 51 rº.

**PINTAR IMAGEN DEL ROSARIO.**

1963.

"Por pintar la Ymagen del Rosario en el Altar Mayor. 700 pts."

L.VII. 51 rº.

**PINTAR IMAGEN DE S. ANTONIO.**

1963.

"Por pintar la de San Antonio del Altar mayor. 450 pts."

L.VII. 51 rº.

**PINTURA DE S. PEDRO.**

1969.

---

<sup>20</sup> José del taller del escultor D. José Rodríguez de Santiago.

"Pintura de la Ymagen de San Pedro, autorizado por el superior (ref. Libro 40 fl 20). 4000 pts."

L.VII. 74 vº.

### **PINTAR Y DORAR IMAGEN DEL PERPETUO SOCORRO.**

1973.

"Pintura y dorado de la Ymagen del Perpetuo Socorro de Couci<eiro>. 11.200 pts."

L.VII. 92 vº.

---

<sup>21</sup> José del taller del escultor D. José Rodríguez de Santiago.



### **CANDELEROS Y PIE DE CRUZ.**

1671?

"Mas de dos candeleros y pie de la cruz [...] te que costo todo ocho ducados y aque[...] se descargan seis ducados y medio de lo de [...] a descargar a los cofrades."

L.I. s.nº.

### **COMPRAR INCENSARIO DE PLATA.**

1673.

"Mas se compro un insensario de plata y pesso treinta pessos y real y medio de plata a razón de veinte y tres reales y medio y la hechura quince ducados y el costo medio ducado que por todo suben a ochenta ducados de los cuales pusieron las cofradías la mitad y a la fabrica le toco quatrocientos y quarenta y cinco reales."

L.I. s.nº.

### **TRES CRISTOS DE BRONCE.**

1701-1704.

"Mas de los tres Christos de bronce para el altar y colaterales treinta y dos reales."

L.I. 115 rº.

### **CRUZ DE PLATA.**

1701 - 1704.

"Más da por descargo enistas quantas mill trescientos y veinte y uno rreales y medio que costó la cruz de plata horo plata que se le añadió y de gasto con los plateros según su rrecibo."

L.I. 115 vº.

### **COMPONER CRUZ PEQUEÑA.**

1706 - 1707.

"Mas diez y seis reales de la conpostura de la cruz quando quebro."

"Mas dose reales de la persona que llebó la cruz a la casa del platero."

L.I. 117 rº-vº.

### **COMPONER LA CRUZ.**

1713.

"Mas se le ademió de la conpostura de la cruz nuebe digo diez y siete reales según consta de reszibo de platero y se le ademiten."

L.I. 130 rº.

### **RELICARIO DE PLATA.**

1715.

"Mas da en descargo otros sesenta reales y un quartillo que dicho Pedro pago a cuenta de dicho alcance que es el ynporte de un rrelicario de plata que se mando traer de la ciudad de Santiago según consta de papel averlos costado."

L.I. 134 rº.

### **RELICARIO.**

1718.

"Mas da en descargo sessenta y ocho reales que consto un relicario para llevar el beático a los enfermos."

L.III. s.nº.

### **COMPONER UN CÁLIZ.**

1719.

" (...) y quinze de la composición de un calix (...)"

L.I. 147 rº.

### **INCENSARIO.**

1723.

"Incensario más seis reales de la compo[sicion] del Incen [sario]."

L.III. s.nº.

### **CRUZ DEL PENDÓN.**

1730.

"Mas treinta y quatro reales que consto la cruz del palo [...?] del pendón."

L.III. s.nº.

### **COMPONER CRUZ DE PLATA.**

Julio de Montes.

1731 - 1732.

"Cruz de plata. Ytten cien reales de vellón que pagó a don Julio de Montes platero por la composición de la cruz de la parroquia."

L.I. 178 rº.

### **INCENSARIO.**

1731 - 1732.

"Yncensario. Ytten veinte y ocho reales y veinte y dos maravedies que pagó a dicho platero por la composición del incensario."

L.I. 178 rº.

### **INCENSARIO.**

1731.

"Mas dos reales que pago por la composición del incensario."

L.III. 35 rº.

### **CUBRIR DE COBRE AMPOLLAS.**

1733.

"Yten ciento y treinta y cinco reales de vellón que cubrieron de cobre las tres ampollas de los

santos óleos de plata con sus cajas y pintura porque las que avía eran de estaño y estaban rotas y malas."

L.III. s.nº.

#### **COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1739 - 1740.

"Yten se le admite ciento y treinta y dos reales de coste de la conpusizi3n de la cruz de plata yncluso en ellos lo que se pago al propio que la lleb3 a la ciudad de Santiago y averla traydo a dicha Yglesia."

L.I. 214 vº.

#### **COMPONER CÁLIZ.**

1740 - 1741.

"Yten quarenta y cinco reales de la composizi3n de un c3liz."

L.I. 221 rº.

#### **HACER NAVETA DE PLATA Y PIE DE PLATA PARA EL CÁLIZ.**

1741. VISITA.

" (...) Sara acostta de fabrica y cofradías dejándolas surtidas (...) una naveta de plata correspondiente al yncensario que ay y el calix que tiene el pie de metal le ponga de plata reservando dicho pie para que sirva en el Biril como hasta aquí ha servido (...)"

L.I. 218 rº.

#### **NCENSARIO.**

1774 - 1775.

"Mas se le admiten treinta y ocho reales del costo de un Insensario que se conpr3 para la yglesia."

L.III. s.nº.

### **NAVETA.**

1775 - 1776.

"Mas dio en data y se le admiten veinte y seis reales que costo una naveta para Insienso".

L.III. s.nº.

### **AMPOLLAS DE PLATA.**

1776. VISITA.

"Señor D. Agustín Rossendo del Monte, Rector de San Pedro de Couciheyro Arziprestazgo de Nemancos repressenta a Usted con la veneración que debo, como por la santa visita que hizo aora de próximo el sseñor visitador de esta dicha su Yglesia de Couciheyro y en ella su merced la hizo de las ampollas del Arciprestazgo que sirven para los santos óleos, y en atenssion de estas aver las su merced visto y reconocido muy Indecentes para el Sagrado Ministerio, por seren su materia de estaño, soldadas, que remendadas, y viendo la gran necessidad, se ha servido dejar su mandato en el libro de la fabrica para otras nuevas y de plata a cuenta de las fábricas de dicho arciprestazgo (...) "

" (...) Que en atensión a que las ampollas de este Arciprestazgo en que se custodian y mandan los santos óleos para todas las feligresías son de estaño y muy Indecentes, manda su merced que para maior decencia y limpiessa se hagan de plata con su arca pequeña correspondiente a cuio fin concurrirán todas las fábricas de este Arciprestazgo, cada una con la cantidad que le toque según el compartó (...) "

" (...) el coste poco mas o menos de dichas ampollas llegaran a mil y quenientos reales de vellón según me hallo informado del coste que tubieron otras de otros partidos, para cuia cantidad son al parecer quarenta las yglesias y fábricas que deberán constribuir (...)"

A.H.D.L.II.1 rº,2 rº-vº.

### **HACER AMPOLLAS.**

1786 - 1787.

"Asimismo dio en data se le admiten sesenta y cinco reales de vellón que le cargaron a esta fabrica por la echura de las ampollas para conducir los óleos de este arziprestazgo."

L.I. 489 vº.

### **DORAR INTERIOR DE CAJA DEL VIÁTICO.**

1778.

"Manda su merced que a costa de los efectos (...) de la fabrica se doren por la parte ynterior la caxilla en que se lleva el beatico a los enfermos y la copa de el copon (...)"

L.I. 464 rº.

### **COPÓN Y RELICARIO.**

1790 - 1791.

"Ytem catorce reales que llebó el propio que fue buscar el copón y relicario de Santiago."

L.I. 494 rº.

### **DORAR COPÓN Y RELICARIO.**

1790-1791.

"Mas ciento sesenta y quatro reales por la doradura del copon y relicario."

L.I. 494 rº.

### **DORAR COPÓN.**

1791. VISITA.

" (...) Mandatos. Manda asimismo se dore el copón con su copa por la parte interior, y lo mismo se aga con la cagilla en que se lleva el viático a los enfermos."

L.I. 485 vº.

### **ALAJAS.**

1791. INVENTARIO.

"Inventario de las alaxas.

Tres lamparas de plata, tres cálices sobredorados, copón y relicario por dorar, medio viril, dos arañas también de plata, cruz grande vieja de plata, yncensario y naveta de plata, las ampollas,

(...) "

" (...) Asimismo halle en el lugar do Castro términos de esta feligresía Hermita de vocación de San Eleuterio (...) un calix sin sobredorar."

A.H.D.L.III. 43 vº-44 rº.

### **DORAR COPÓN Y RELICARIO.**

1791. VISITA.

"Mandatos. (...) dorar el copón y el relicario (...) "

A.H.D.L.III. 44 rº.

### **LIMPIAR CRUZ, LÁMPARA, INCENSARIO Y CUCHARILLA DE PLATA.**

1791 - 1792.

"Mas se le admiten cinquenta y seis reales que llebó un platero por limpiar la cruz, lampara yensensario y dos cucharitas del cáliz."

L.I. 496 rº.

### **CRUZ PARROQUIAL NUEVA.**

1801 - 1802.

"Mas dio en data y se le admiten dos mi<l> treinta y cinco reales que costo una cruz parroquial nueba y falta de plata que hubo de la vieja."

L.I. 512 vº.

### **SOLDAR CUCHARILLA.**

1807.

"Yten tres reales que costo poner y soldar el mango a una cucharilla de un cáliz por aberse perdido el que antes tenia."

L.I. 522 vº.

### **LIMPIAR Y COMPONER PIEZAS DE PLATA, COMPONER LÁMPARA DE PLATA,**

### **CRUCIFIJOS DE BRONCE Y VIRIL.**

Pasqual Vidal .

1818 - 1819.

"Mas se le admiten ducientos nobenta y seis reales que pago a Pasqual Vidal vecino de Camariñas maestro platero y zerragero por limpiar y componer con algunas piezas de plata, limpiar y soldar algunas de la lampara, limpiar y estañar el calderillo del agua vendita, limpiar y poner quatro piezas a ocho candeleros y crucifixo de bronce y componer el pie del veril."

L.IV. 17 vº.

### **ENTREGA DE ALAJAS.**

1824 -1825.

"Nota de entrega de alaxas. (...) conduce Ramón García fabriquero de San Pedro de Coucieiro una lampara, y dos arañas de plata, con sus correspondientes cartelas, y remates y quatro mecheros cada pieza para belas todo de plata, dos vinageras y una campanilla también de plata y dos candeleros de lo mismo (...)"

L.IV. 37 rº-vº.

### **HACER VIRIL Y DORARLO.**

1826 - 1827.

"Ochocientos y cinco reales pagos por la echura del biril y su dorado."

L.IV. 40 rº.

### **COMPOSICIÓN DE LA CUCHARA DEL CÁLIZ.**

1829 - 1830.

"Idem es data diez y seis maravedies composición de la cuchara del cáliz."

L.IV. 50 rº.

### **COMPONER LÁMPARA, INCENSARIO Y CRUZ PARROQUIAL.**

1863 - 1869.



"Mas ciento treinta reales del de la composición de una lampara, incensario y cruz parroquial."  
L.IV. 75 rº.

#### **LÁMPARA.**

1872.

"Ytem trescientos sesenta reales importe de una lampara de fabrica extranjera."

L.IV. 80 vº.

#### **INCENSARIO DE PLATA, COMPONER CRUZ DE PLATA DEL ESTANDARTE.**

1872.

"Ytem doscientas sesenta reales importe de un incensario de plata y composición de una cruz de plata del estandarte para lo cual entregué al platero además de la referida cantidad el incensario viejo que estaba inutilizado."

L.IV. 82 rº.

#### **COMPONER CUCHARA DE NAVETA.**

1873.

"Ydem seis reales composición de la cucha<ra> de la naveta."

L.IV. 83 rº.

#### **REPARAR Y LIMPIAR CORONAS DE LA VIRGEN DEL ROSARIO.**

1876 - 1877.

"Veinte y cinco reales, coste de reparación y limpieza de las coronas de la Virgen del Rosario, según recibo numero 1."

L.IV. 88 vº.

#### **REFORMAR CORONA DEL SANTÍSIMO JESÚS.**

1879.

"Ciento veinte reales que custó reformar la corona del Santísimo Jesús por haberse roto y fue a

Corcubión".

L.IV. 93 vº.

**COMPONER AMPOLLAS, CRUZ DEL COPÓN Y CUCHARILLA.**

1884.

"Por composición de las ampollas de los óleos con la de la Extremaunción, cruz del copón, sello parroquial veinte reales y tres mas de una cucharilla y ocho más de catedrático que importan treinta y un reales."

L.IV. s.nº.

**COMPONER LÁMPARA.**

Nimo .

1888.

"Primeramente es data de cincuenta reales que llevo Nimo de Ce por componer la lampara, su conducción de ida y vuelta (...)"

L.IV.s.nº.

**LIMPIAR Y SOLDAR CRUZ PARROQUIAL DE PLATA.**

1889.

"De limpiar y soldar la cruz parroquial de plata doce reales con las de los pendones."

L.IV.s.nº.

**DORAR UN CÁLIZ EN SANTIAGO.**

1889.

"Cincuenta reales por dorar un cáliz en Santiago."

L.IV. s.nº.

**ALAJAS DE PLATA.**

1889. INVENTARIO.

"Alhajas de plata.

- 48. Un precioso cáliz nuevo con su patena y cucharilla.
  - 49. Otro para el uso diario con su patena y cucharas.
  - 50. Un copón con su cubierto en la custodia.
  - 51. Un relicario para llevar el Santísimo Christo.
  - 52. La cruz parroquial buena y de peso.
  - 53. Una cruz del pendón.
  - 54. Incensario y naveta con su cuchara.
  - 55. Un platillo para el lavado.
  - 56. El viril precioso, nuevo en su pie.
  - 57. Las dos ampollas del crisma, óleos y el de la Extremaunción.
  - 58. La Corona de la Virgen y del Niño (...)"
- L.VI. 1 rº-vº.

**CONCHA DE PLATA.**

1893.

"Mas cincuenta reales coste de una concha de plata i cosa [...?] para bautizar y al mismo encargo Lema de Caberta."

L.IV. s.nº.

**COMPONER Y LIMPIAR CRUZ PARROQUIAL.**

1896.

"Mas treinta y dos reales por composición y limpieza de la cruz parroquial en la villa de Cee."

L.IV. s.nº.

**COMPONER INCENSARIO.**

1897.

"Mas veinte reales por compusición del incensario y los ocho reales restantes de santos óleos."

L.IV. s.nº.

#### **AMPOLLA DE PLATA.**

1899.

"Por una ampolla de plata para la Extremaunción se pago sesenta reales, con seis del cordón y cuatro reales de propia suman setenta reales."

L.IV. s.nº.

#### **COMPONER SACRAS Y CÁLIZ.**

1900.

"Doce reales de componer unas sacras y un cáliz."

L.IV. s.nº.

#### **ALAJAS.**

1901?. INVENTARIO.

" (...) Don Francisco Leis Aboreira. Me hice cargo del Archivo Parroquial y mas objetos de la Parroquia de S. Pedro de Coucieiro (...) de los siguientes objetos:

Cálices, dos de plata.

Viril, incensario y naveta de plata y la cruz de gala de plata (...) Todos los demás objetos que constan en el inventario son inservibles (...)"

L.VI. 7 vº-8 rº.

#### **PLATEAR CRUZ Y ARREGLAR OTRA.**

1911 - 1912.

"Tercero. Por platear una cruz y arreglo de otra según recibo pesetas veinticinco."

L.V. s.nº.

**INCENSARIO.**

1945.

"Un incensario. 80 pts."

L.IV. s.nº.

**INCENSARIO Y NAVETA.**

1949.

"Incensario y naveta. 190 pts."

L.IV. s.nº.

**ARREGLAR Y LIMPIAR CÁLIZ DE PLATA.**

1951.

"Arreglo y limpieza del cáliz de plata. 50 pts."

L.IV. s.nº.

**ARREGLAR Y LIMPIAR CÁLIZ.**

1951.

"Arreglo y limpieza del cáliz de plata. 50 pts."

L.VII. 1 rº.

**CAJA DE HOSTIAS.**

1951.

"Caja de hostias plateada. 45 pts."

L.VII. 1 vº.

**LLAVE DE PLATA.**

1955.

"Ymporte de una llave de plata de ley para el Sagrario de Coucieiro. 100 pts."

L.VII. 6 vº.

**DORAR AUREOLA DEL PERPETUO SOCORRO.**

1955.

"Dorado de la aureola del Perpetuo Socorro de Coucieiro. 85 pts."

L.VII. 7 rº.

**PLATEAR CUATRO CANDELEROS DEL ALTAR MAYOR.**

1955.

"Ydem<sup>22</sup> de los cuatro candeleros del Altar Mayor. 340 pts."

L.VII. 6 vº.

**PLATEAR SACRAS.**

1955.

"Ydem<sup>23</sup> de las sacras del altar mayor dicho. 130 pts."

L.VII. 6 vº.

**PLATEAR CRUZ.**

1955.

"Plateado de la Cruz del altar mayor de Coucieiro. 95 pts."

L.VII. 7 rº.

**CUCHARILLA DE PLATA.**

1956.

"Ymporte de una cucharilla de plata de un cáliz. 16 pts."

L.VII. 8 vº.

**PLATEAR CORONA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO Y NIÑO.**

---

<sup>22</sup> Plateado.

<sup>23</sup> Plateado.

1956.

"Plateado de la corona de la Virgen del Rosario y Niño. 85 pts."

L.VII. 8 vº.

#### **ARREGLAR INCENSARIO.**

1956.

"Arreglo del incensario de plata. 550 pts."

L.VII. 8 vº.

#### **AUREOLA DORADA PARA IMAGEN DE S. PEDRO.**

1956.

"Aureola dorada para la Ymagen del Santo. 119 pts."

L.VII. 12 vº.

#### **CONCHA PLATEADA.**

1958.

"Concha plateada para el baustisterio. 116 pts."

L.VII. 13 rº.

#### **LLAVE DE PLATA Y CAJA.**

1964.

"Importe de una nueva llave de plata para el Sagrario. 250 pts."

"Caja plateada para la llave del Sagrario. 190 pts."

L.VII. 54 vº.

#### **LIMPIAR Y DORAR EL VIRIL O CUSTODIA.**

1964.

"Limpieza y dorado del viril o Custodia. 1500 pts."

L.VII. 54 vº.

**ÁNFORAS PLATEADAS.**

1964.

"Ymporte de doce ánforas plateadas para el Corpus. 7.200 pts."

L.VII. 55 rº.

**PATENA-COPÓN.**

1973.

"Nueva patena-copón para la misa. 790 pts."

L.VII. 92 vº.



### **CAMPANA PEQUEÑA.**

1701 - 1704.

"Mas da por descargo de la que costo la campana pequena del campanario de su metal y echura mas gastos de los campaneros ochocientos y noventa y siete reales y medio."

L.I. 115 vº.

### **HIERROS DE CAMPANA PEQUEÑA.**

1706 - 1707.

"Mas da por descargo diez y ocho reales de los hierros de la canpana pequena."

L.I. 117 rº.

### **ADEREZAR CAMPANA PEQUEÑA.**

1709.

"Mas da por descargo del aderezo de la canpana y plata que llebó, cinquenta y quatro rreales y medio."

L.I. 119 rº.

### **HACER CAMPANA.**

1718.

"Mas da en descargo quatrocientos y dies y nueve reales y quatro maravedies: los trescientos los llevaron los campaneros y los ciento y dies y nueve de metal que se compro e ingredientes para hacer dicha campana (...)"

L.I. 141 vº.

### **RENOVAR CAMPANA PEQUEÑA.**

1737 - 1738.

"Mas cinco reales que costo la rrenovazion de la canpana pequena que tiene dicha fabrica."

L.I. 210 rº.

### **CAMPANAS.**

1745 - 1746.

"Yten se le admiten quinientos y ochenta y seis reales que esta fabrica pago para ayuda del coste que a tenido las tres canpanas que se allan en la torre de dicha Yglesia las dos primeras por se aver quebrado y la otra se hizo nueva y para ayuda de su echura metal que para ellas se compro (...) cuio metal ansido ciento y quarenta y nueve libras de cobre a cinco reales la libra y treinta y quatro libras de hestaño. A seis reales y medio cada libra."

L.I. 233 vº.

#### **HIERROS DE LA CAMPANA.**

1746 - 1747.

"Yten veinte reales y medio del coste de los hierros que se an comprado para una de las campanas."

L.I. 236 vº.

#### **CAMPANA.**

1756 - 1757.

"Yten catorze reales que tubo de coste una campana para el servicio de la Yglesia."

L.I. 264 vº.

#### **COMPONER LA CAMPANA.**

1770 - 1771.

"Mas se le admiten sessenta reales de vellón que importo la composición de la canpana mayor y los hierros para ella."

L.III. s.nº.

#### **RENOVAR HIERROS DE LA CAMPANA.**

1775 - 1776.

"Mas dio en data y se le admiten ciento y sinquenta y siete reales que ynporto la renobación de los fierros de las canpanas y otros menesteres mas."

L.I. 459 rº.

**COMPONER HIERROS DE LA CAMPANA.**

1783 - 1784.

"Mas dio en data y se le admiten ocho reales por la composición de la gramalleira de la campana."

L.III. s.nº.

**HACER CAMPANA NUEVA.**

1790 - 1791.

"Mas seiscientos setenta y siete reales por una campana nueva de la que se esta debiendo aun seiscientos reales."

L.I. 494 rº.

**PAGAR CAMPANA.**

1791 - 1792.

"Mas se le admiten seiscientos reales que pago al campanero que se le adeudaban de la campana."

L.I. 496 rº.

**HIERROS PARA LA CAMPANA NUEBA.**

1791 - 1792.

"Mas se le admiten noventa y seis reales que llebó un maestro desto por hazer los fierros para la canpana nueva ponerla y seis reales de un sepo para ella y veinte reales al carpintero que hizo el sepo."

L.I. 496 rº.

**BEO DE LA CAMPANA.**

1798 - 1799.

"Mas dio en data treinta reales que costó el beo de la campana y el Maestro que lo echo."

L.I. 510 rº.

#### **ARREGLAR LA CAMPANA.**

1807.

"Yten doscientos y quarenta reales que costó poner la argolla interior de la campana grande azer de nuebo por estar comidos todos los hierros que la afianzan en el cepo y calzar el veo i eje de ella."

L.I. 522 vº.

#### **PONER CEPO A LA CAMPANA.**

1813 - 1814.

"Primeramente da por descargo y dicho cura y contadores les admiten ducientos veinte y nueve reales y diez maravedies que custo encepar la campana con sus fierros correspondientes."

L.I. s.nº.

#### **COMPONER CAMPANA MAYOR.**

Juan de Lemos .

1813.

"Primeramente se le admiten cinquenta y seis reales que dio al herrero para la composición de la campana mayor."

"Mas se le admiten veinte y seis reales del cepo de la campana."

"Mas treinta y cinco reales que pago a Juan de Lemos herrero por los fierros para la campana."

L.IV. 10 vº.

#### **REEDIFICAR CEPOS Y COLOCAR CAMPANAS.**

Andrés Martínez.

1824 - 1825.

"Veinte y tres reales incluso tres que pago al carpintero Andrés Martínez, por sacar, reedificar

los cepos y poner las campanas."

L.IV. 34 rº.

#### **CAMPANA MAYOR.**

1833 -1834.

"Asimismo es data tres mil ciento treinta y cinco reales que custó la campana maior."

L.IV. 56 rº.

#### **COMPONER HIERROS DE LA CAMPANA.**

1835 - 1836.

"Mas treynta reales de la composición de los hierros de una campana."

L.IV. 59 vº.

#### **HIERROS DE LA CAMPANA MAYOR.**

1871.

"Mas cincuenta reales importe de los hierros de la campana mayor."

L.IV. 80 vº.

#### **COMPONER CEPO DE CAMPANA MAYOR.**

1882.

"Veinte y cuatro reales de composición del cepo de la campana mayor (...)"

L.IV. s.nº.

#### **COMPONER BADAJO DE CAMPANA PEQUEÑA.**

1889.

"Diez y seis reales de la composición del badajo de la campana pequeña."

L.IV. s.nº.

**COMPONER CAMPANA GRANDE.**

Nimo.

1892.

"Por composición de la campana grande en su casa por Nimo de Cee ciento veinte reales."

L.IV. s.nº.

**HACER ARMAZÓN DE LA CAMPANA, COLOCARLA Y PINTAR CAMPANAS.**

1911.

"Hechura de la armazón de una campana, su colocación y pintarlas todas, pesetas veintidós y media."

L.IV. s.nº.

**COMPONER CAMPANA.**

1922.

"Composición de una campana veinte dos pesetas con cincuenta céntimos."

L.IV. s.nº.

**CAMPANA NUEVA.**

1946.

"Una campana nueva de 500 kgrs. de peso a 25 pts/kgr. 12,500 pts."

L.IV. s.nº.

**CAMPANA NUEVA.**

1966.

"Nueva campana de 246 kilos a 98,30 el kilo para la torre en Coucieiro con su badajo. 24,438 pts."

"Portes de ida y vuelta desde Villanueva de la Serena-Badajoz. 600 pts."

L.VII. 62 vº.

**COUCIEIRO Capilla de S. Eleuterio.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Fábrica de Coucieiro. 1671 - 1817

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Carpeta 1272. 1791.

### **CAPILLA DE S. ELEUTERIO.**

1791. VISITA.

"Asimismo allo en termino de esta parroquia y lugar do Castro de ella una capilla titulada de San Eleuterio (...)"

L.I. 485 vº.

### **ESTADO DE LA CAPILLA.**

1791. VISITA.

"Asimismo halle en el lugar do castro terminos de esta feligresía Hermita de vocacion de San Eleuterio la que esta mui mal reparada, e indecente y con una sola alba y amito viejo (...)"

A.H.D.L.I. 43 vº-44 rº.



**COUCIEIRO. Capilla de Nuestra Señora del Espino.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Cuentas de Nuestra Señora del Espino. 1878 1953.

II. Inventario de objetos de la parroquial de San Pedro de Coucieiro, San Félix de Caberta y sus tres dependencias. 1889.

### **COMPONER ESCALERA DE ESPADAÑA.**

1888.

"Mas ochenta reales de ocho días de un cantero en componer la escalera de la Espadaña."

L.I. 22 rº.

### **DESCRIPCIÓN DE CAPILLA.**

1889. INVENTARIO.

"130. La capilla del Espino, como de diez metros de largo por cinco de ancho y dividida por un rejado de hierro del cuerpo de la Capilla del coro, camarín de la Virgen (...)"

L.II. 2 vº.

### **OBRAS EN LA CAPILLA.**

1897.

"Primeramente doy data de los treinta y tres recibos de la primera obra; de ellos los 17 primeros, que adjunto se remiten importantes de dos mil, seiscientos sesenta y siete pesetas con catorce céntimos, y siendo el presupuesto 2962 pesetas, con descuento de 400 por baldosado que el maestro cantero no hizo; pero en cambio se soleó la sacristía (...) subida del coro y una ventanilla al poniente de la capilla del Norte, recibiendo de los 19 recibos la cantidad de las dos mil seiscientas sesenta y siete pesetas."

"Mas el importe de los diez recibos que a continuación se expresan del primer tramo del centro de la capilla de la cantidad de mil trescientos cuarenta y seis con treinta y tres céntimos de pestre".

"Mas el importe de los 21 recibos de los dos últimos tramos de la Capilla del Espino, con su fachada para torres, escalera de caracol, puerta principal de coro, una lateral, muralla de enfrente y testeras con su rellanamiento, revoque y recebo su parte de aquellas sumas importantes, estos 21 recibos de la cantidad de tres mil, novecientos diez y seis pesetas con setenta y siete céntimos."

L.I. 44 rº-vº.

**FONDOS PARA OBRAS EN LA IGLESIA.**

1919.

"Nota (...) Ha sido autorizado la inversión de las mil pesetas de fondos de este santuario en las obras que se están haciendo en la Yglesia parroquial (...)"

L.I 74 rº.

### **RETABLO Y MESA DEL ALTAR.**

José Nimo .

1883.

"El retablo y mesa del altar encargado a Don José Nimo custó dos mil trescientos cuarenta reales."

L.I. 12 rº.

### **IMAGEN DE STA. MARGARITA.**

1884.

"Primeramente custó la imagen de Santta Margarita sietecientos reales y cuarenta reales de conducción."

L.I. 14 rº.

### **SANTA CON ESPINO.**

1889.

"Mas doscientos sesenta y seis coste de una Santita con su espino."

L.I. 25 vº.

### **CAMARÍN DE LA VIRGEN Y ALTAR E IMAGEN DE STA. MARGARITA.**

1889. INVENTARIO.

" (...) 131. Encierra este Camarín la Virgen del Espino con su Niño (...) 132. Fuera del rejado está el altar de santa Margarita, con su imagen, su palma y dragón a los pies metidos en la urna del altar bien pintado. El camarín, andas de la Virgen del Espino también pintada de nuevo con su llave (...) "

L.II. 2 vº- 3 rº.

### **IMAGEN DE LA VIRGEN.**

1905.

"Se hicieron en el año de 1905 (...) Una imagen de la Purísima con la Aureola, un camarín por

ser ese del Marco de Trasufe."

L.II. 11 vº.

### **HACER ALTAR MAYOR.**

1914

"Hechura del altar mayor según presupuesto aprobado y recibo nº seis, mil cincuenta pesetas, con diez de porte desde la villa de Cee y son mil sesenta."

L.I. 69 rº-vº.

### **PÚLPITO.**

1916.

"Un púlpito según recibo. 125 pts."

L.I. 71 rº.

### **FUENTE DE LA SANTA.**

1933.

"Por arreglo de la fuente perteneciente a la Santa noventa y siete pesetas como se prueba por el adjunto recibo."

L.I. 77 rº.

### **REPARAR ALTAR.**

1946.

"Reparaciones en el altar. 200 pts."

L.I. 83 vº.

**PINTURAS PARA LA CAPILLA.**

1879.

"De pinturas para la capilla (...) treinta y tres reales."

L.I. 4 rº.

**PINTAR Y DORAR RETABLO, CAMARÍN Y ANDAS DE LA VIRGEN, PAREDES CORO Y ORATORIO, REJADO DE LA CAPILLA, ALTAR DE STA. MARGARITA.**

1888.

"Mas mil doscientos reales que se dieron a este aficionado señor cura de Villastose por pintar y dorar todo el retablo y altar mayor, Camarín de la Virgen, paredes del coro y oratorio, rejado de la misma capilla, andas de la Virgen y altar de Santa Margarita, todo bastante bien."

L.I. 22 vº.

**PINTAR Y DORAR REJADO Y CAMARÍN DE LA VIRGEN.**

1889. INVENTARIO.

" (...) rejado de hierro del cuerpo de la Capilla del coro, camarín de la Virgen (...) todo pintado y dorado incluso el rejado."

L.II. 2 vº.

**PINTAR ALTAR MAYOR.**

1935.

"Por pintar el altar mayor y demás dependencias de la capilla según se demuestra en los recibos del 1 al 11 (...)"

L.I. 78 rº.

**PINTAR Y RETOCAR IMAGEN.**

1944.

"Pintar y retoques de la imagen pequeña. 215 pts."

L.I. 82 vº.

### **COMPONER LÁMPARA.**

1888.

"De composición de la Lampara treinta y seis reales."

L.I. 22 vº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1889. INVENTARIO.

"Alhajas de plata. 146. La Corona de la Virgen y del Niño. 147. Unos pendientes dorados de poco coste y se le ponen a la Virgen del Rosario en la iglesia (...) "

"Además un cáliz (...) de plata otro en la Capilla del Hespino de plata."

L.II. 3 rº, 8 rº.

### **LIMPIAR CÁLIZ.**

1900.

"Mas otros seis rreales por fregar el cáliz de la misma capilla según recibo."

L.I. 44 vº.

### **ALAJAS.**

1903. INVENTARIO.

"(...) Además hay una corona en la Virgen del Hespino de oro, que dejó Don Luciano Martínez, hermana de Don José María Martínez, cura que fue de esta parroquia. Es propiedad de la misma Virgen (...) "

"Recibí de los herederos del finado Señor Cura de esta parroquia de San Pedro de Coucieiro Don Antonio García Arjomil los efectos que constan en el inventario que antecede (...) y además las siguientes: Dos coronas de plata una para la Virgen del Espino y otra para el Niño (...) "

L.II. 10 rº, 11 rº.

**COMPONER Y LIMPIAR CORONA DE LA VIRGEN.**

1906.

"Cuarenta reales de la composición y limpieza de la Corona de la Virgen y hacer las potencias al Niño."

L.I. 63 rº.



**CEPOS DE LA CAMPANA.**

1879.

" (...) y cepos de la campana treinta y tres reales."

L.I. 4 rº.

**COMPONER CAMPANA.**

1880.

"Mas cien reales de la composición de la campana (...)"

L.I. 6 rº.

**COUCIEIRO.Capilla de S. Gabriel.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Fábrica de Coucieiro. 1671 - 1817

**REPARAR ERMITA.**

1720. VISITA.

“Yten mandamos que en la hermita de S. Gabriel no se celebre missa, asta tanto que el Licenciado D. Juan de Cantorna, que se dice ser Patrono, la ornamente (...) y assí mismo dicho Juan de Cantorna la dotara para la manutencion y reparo dentro de seis messes o mandaremos demolerla (...)

L.I. 144 vº-145 rº.

**COUCIEIRO.Capilla de Santa Marina.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Cuentas de la Cofradía de la Gloriosa Santa Marina. 1676 - 1805.

II. Inventario de objetos de la Parroquial de Coucieiro, San Félix de Caberta y sus tres dependencias. 1889.

III. Libro de Culto y Fábrica. 1951-1978.

### **PARED DEL ALTAR.**

1680.

"Yten treynta y seys reales que llebaron los pedreros en conponer la pared del altar."

L.I. 15 vº.

### **OBRAS EN LA CAPILLA.**

José de Bar .

1687.

"Mas quarenta y dos reales que tengo de acer buenos a Joce de Bar maestro de cantería y vecino de la ffeligresía de San Mamed de Falgueiras para la obra de Santa Marina en que fue concertado que no sse le queda a dever otra cossa más de que para en mi poder una sse da la que el me hisso."

L.I. 29 vº.

### **CAPILLA DE STA. MARINA.**

1889. INVENTARIO.

"169. Es una capillita reducida con su coro en el que se halla el altar (...)"

L.II. 3 vº.

### **BÓVEDA.**

1958.

"(...) seria mejor cubrir dicho tramo con una bóveda de ladrillo y cemento como la que se hizo el año anterior en la Capilla de Santa Marina (...)"

L. III, 14 rº-15 rº.

### **RETABLO.**

1680.

"Ytem da por descargo trecientos y setenta y cinco reales del retablo."

L.I. 15 vº.

### **COMPONER EL ALTAR.**

1687.

"Mas cinco reales que costaron las tablas para conponer el altar."

L.I. 38 vº.

### **HACER IMAGEN DE S. JULIÁN.**

1795 - 1796.

"Nota 40. De los ciento y veinte reales que se sacaron de la arca de tres llaves para ayuda de hacer el Manto de nuestra Señora, solo se gastaron setenta y dos reales y lo restante se empleo para ayuda de hacer el San Julián (...)"

L.I. 198 vº.

### **IMAGEN DE STA. MARINA.**

1889. INVENTARIO.

" (...) se halla el altar de la misma imagen<sup>24</sup> ya antigua con otra nueva por un devoto."

L.II. 3 vº.

### **PINTAR FRONTAL.**

1686.

"Mas di al pintor de Muxía para pintar el frontal que hesta en la hermita y la caja de la Virgen veinte y dos reales y medio (...)"

L.I. 25 vº.

---

<sup>24</sup> De Sta. Marina.

**PINTAR PEANA DE LA VIRGEN.**

1687.

"Mas quatro reales de pintar la peana en que esta la Virgen y sus manos."

L.I. 29 vº.

**PINTAR STA. MARINA.**

1729.

"Mas dio en descargo doce reales de ynzenco pintura de la ymagen y de un boto que compró para cojer el mais de dicha cofradía."

L.I. 95 vº.

**PINTAR STA. MARINA.**

1765.

"Mas dio en descargo y debe pagar al Padre Cura, por haberlos puesto el para la pintura de Sta. Marina la pequeña y su caxa, son doce reales vellón."

L.I. 158 vº.

### **CÁLIZ.**

1680.

"Mas pague por la echura del cáliz quarenta y quatro reales."

"Mas el cáliz con patena pesso quinze onzas y media y dos reales de plata que a rason de a quinze reales la onza costo ducientos y treinta y seiss reales y quartillo."

L.I. 25 rº-vº.

### **LIMPIAR CÁLIZ.**

1680.

"Mas di al padre sacristán del convento de San Martín de Santiago seiss reales por linpiar el caliss para la consagración que hisso el padre Abbad."

L.I. 25 rº-vº.

### **CRUCES.**

1686.

"Mas dio al maestro a quenta de las cruces que a de poner en la ermita nuebe reales."

L.I. 25 rº.

### **HACER CÁLIZ.**

1686.

"Mas pague por la echura del cáliz quarenta y quatro reales."

L.I. 25 rº.

### **ALAJAS.**

1889. INVENTARIO.

"174. Unos candeleros antiguos.

175. Una cruz..."

L.II. 3 vº.

### **ALAJAS.**



1901. INVENTARIO.

" (...) Además un cáliz en Santa Marina de plata (...)"

L.II. 8 rº.

**PAGAR CAMPANA.**

1781 - 1782.

"Nota. A este Mayordomo se le revajan del último alcance que resulta contra el ciento quarenta y tres reales que ayuda de pagar la campana que en su primer año se hizo (...)"

L.I. 178 rº.

**COUCIEIRO.Capilla de S. Miguel.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Fábrica de Coucieiro. 1671 - 1817

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Carpeta 1272. 1791

### **CAPILLA DE S. MIGUEL.**

1791. VISITA.

"Allo también en los mismos terminos de esta parroquia, la capilla yntitulada San Miguel profanada completamente (...) sin puerta ni otra cosa mas que yndique ser tal capilla, que una ymagen de San Miguel de piedra, sobre la forma de un altar (...)"

L.I. 485 vº.

### **ESTADO DE LA CAPILLA.**

1791. VISITA.

"También halle otra cappilla de advocacion de San Miguel sin puerta, retablo y echa un establo de ganados por lo que se ha providenciado que mediante los vezinos se institulan patronos, y comparecieron, ofreciendo su redificacion a quenta de ellos (...) se mando cumpliesen con ello dentro de dos meses (...)"

A.H.D.L.I.43 vº-44 rº.

**CABERTA, San Félix.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de Cuentas de Fábrica de Coucieiro, anejo Caberta, Libro de Defunciones, Libro de Bautizados. 1711 a 1784.
- II. Inventario de objetos de la parroquial de San Pedro de Coucieiro, San Félix de Caberta y sus tres dependencias. 1889.
- III. Libro de Culto y Fábrica de Coucieiro. 1951.

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Quaderno 16. Nemancos. Carpeta 1266. 1741.
- II. Libro de Visitas. Carpeta 1273. 1791.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1791. VISITA.

" (...) se suba la pared del atrio y se allane este, y la pared de la Yglesia de la parte del vendabal se enderece (...)"

A.H.D.L.II.45 vº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

Manuel Pérez Pazos . José Pérez.

1961.

"El día 20 de junio del año de mil novecientos sesenta y uno se iniciaron las obras de restauración del templo parroquial de San Félix de Caberta, anejo de esta de Pedro de Coucieiro, bajo la dirección del párroco que suscribe y del Maestro de obras D. Manuel Pérez Pazos, natural y vecino de S. Cristóbal de Carnés, teniendo como ayudantes a su hijo José (...)"

L.III. 34 rº.

### **HACER BÓVEDA.**

Manuel Pérez Pazos.

1961.

"Al maestro de obras<sup>25</sup>, por las siguientes realizadas en la Iglesia parroquial de Caberta, Primera: la bóveda de ladrillo y cemento, con sus tres arcos de hormigón, con su zócalo y cornisa en el cuerpo principal del templo, o sea desde la entrada hasta el arco del presbiterio, que mide doce metros de largo por cinco de ancho, añadiéndole a la primitiva pared, por adentro un tabique o pared de ladrillo para sostener la nueva bóveda, mas unas vigas de hormigón a todo lo largo de las paredes laterales, pero ocultas, cuyo tabique sirbe para desempenar al mismo tiempo la pared exterior (...)"

L.III. 39 rº.

---

<sup>25</sup> Aunque no se cita expresamente el nombre del maestro de obra, sabemos que es Manuel Pérez Pazos por citas referidas a la misma obra y año, halladas en otros libros.

### **ABRIR DOS VENTANAS EN FACHADA.**

1961.

"Abrir dos ventanas en la fachada sur (...)"

L.III. 39 rº.

### **AMPLIAR PUERTA PRINCIPAL.**

1961.

"Al maestro cantero por cinco días de trabajo a 60 pts. que le llevo la ampliación de la puerta principal de la Yglesia. 300 pts."

L.III. 40 vº.

### **REFORMA DE PRESBITERIO.**

1969.

"Al maestro cantero por la reforma del presbiterio de Caberta y cemento empleado. 710 pts."

L.III. 75 rº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1974.

" (...) Las obras de reparación en Caberta se realizaron separando la mesa de piedra al centro del presbiterio que antes sostenía el Retablo, sustituyéndola con otra pared para sostén de dicho Retablo Mayor (...)"

L.III. 93 vº.

### **SOSTÉN DEL RETABLO.**

1974.

"Tres días de cantero en el frente de cantería para sostén del Retablo mayor de Caberta. 1.100 pts."

L.III. 96 vº.





### **HACER COLATERALES.**

1726. VISITA.

"Que el cura disponga hazer y se hagan dos colatterales de dicha yglesia (...)"

L.I. 27 vº.

### **HACER IMAGEN DEL PATRÓN.**

1741. VISITA.

" (...) haga imagen nueba del Patrón (...)"

A.H.D.L.I. 118 rº.

### **SUJETAR ÁNGELES DEL RETABLO.**

1747 - 1748.

"Más ocho reales que pagó al errero que hizo los yerros en que se an puesto en el Retablo de la yglesia los Angelotes una porque tapara el santo y de clabos de que se ne[ce]sito."

L.I. 61 rº.

### **IMAGEN DE S. FÉLIX.**

1747 - 1748.

"Yten ochenta y seis reales del coste de la Ymajen del santo<sup>26</sup> que se a traydo para la Iglesia."

L.I. 61 rº.

### **ALTAR E IMÁGENES.**

1889. INVENTARIO.

"187. Tiene esta iglesia un solo altar envejecido por ser el mas antiguo del partido de Nemancos, con su custodia, de ningún mérito, con las imágenes del Patrón San Felix, de San Antonio con el Niño y Nuestra Señora del Rosario y el Niño (...)"

L.II. 4 rº.

---

<sup>26</sup> S. Félix.

### **PÚLPITO.**

Manuel López García .

1961.

"Al mismo<sup>27</sup> por seis días en hacer y colocar el nuevo púlpito de castaño. 490 pts."

L.III. 40 vº.

### **IMAGEN DE S. ANTONIO.**

1962.

"Ymporte de una nueva Ymagen de San Antonio (de segunda mano) de madera. 300 pts."

"Pintura y portes desde Santiago. 465 pts."

L.III. 44 vº.

---

<sup>27</sup> Se refiere al anteriormente citado Manuel López García.

**PINTAR RETABLO MAYOR.**

1726.

"Ytem Doscientos y treinta reales que dio al Pintor que pinto el retablo maior según le fueron compartidos a esta fabrica para el cumplimiento de seiscientos y cinquenta reales en que ajusta de dicho Retablo (...)"

L.I. 28 vº.

**PINTURA DE S. FÉLIX.**

1753.

"Mas se le admiten duzientos reales que se conpartieron a la fábrica por razón de la pintura del santo San Félix."

L.I. 67 vº.

**PINTAR Y DORAR IMAGEN PERPETUO SOCORRO.**

1962.

"Pintar y dorar la Ymagen del Perpetuo Socorro, con autorización del Superior para Caberta. 2000 pts."

L.III. 44 vº.

**PINTAR IMAGEN DEL PERPETUO SOCORRO.**

1974.

"Pintar la Ymagen del Perpetuo Socorro de Caberta. 10,300 pts."

L.III. 96 vº.

### **VINAJERAS CON PLATILLO.**

1755.

" (...) dio y entrego al presitado Mayordomo fabriquero dichas dos vinajeras con su platillo todo ello de plata que uno y otro pessan catorze onzas; (...) "

" (...) entrega de unas binageras con su platillo todo ello, de plata que dio de Limosna Don Agustín Rossendo del Monte Cura y Rector Propio de San Pedro de Coucieiro y San Félix de Caberta, aesta fábrica de Caberta en primero de agosto de 1755."

L.I. 71 rº-vº.

### **LÁMPARA DE PLATA, CORONA DE PLATA, PLATILLO Y VINAGERAS.**

1771.

"Interesantes donaciones de S. Agustín a Caberta (...) Don Agustín Rossendo del Monte (...) entrego (...) para servicio de su Yglesia y altar la corta expresión de una Lampara de plata con sus cartelas muy decente de pesso de ciento y veinte y quatro onzas; una laureola o corona de lo mismo, para la cabeza del santo patrón; un platillo con dos vinageras de lo mismo; su echura a modo de agilas de pesso una y además de veinte onzas; con mas mill y quinientos reales de vellón por una vez, a mas de quatrocientos reales que tengo entregados a los maestros para el trabajo que subieron (...) es mi intención se aplique para una Corona de plata para la Ymagen de Nuestra Señora que esta en el altar del S. Santo Patrón (...) "

L.I. 103 rº-vº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1791. VISITA.

"Inventario de las alaxas.

Una cruz grande de plata, dos cálizes y dos patenas por sobredorar, el copón también por sobredorar y también el relicario, las ampollas de plata, una lampara buena de plata, dos vinajeras y un platillo de lo mismo (...) "

" (...) Mandatos. Se mandaron dorar los cálices, copón y relicario (...) "

A.H.D.L.II. 45 rº-vº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1889. INVENTARIO.

"Objetos de plata. 203. Un cáliz de bastante peso, que fue de Coucieiro. 204. A cambio de dicha de Caberta, con su patena y cucharilla. 205. El copón del Sagrario con su cubierta. 206. El relicario del santísimo biático. 207. La ampolla de Extremaunción. No hay bautisterio. 208. La cruz parroquial de mala plata y menos peso. 209. Un platillo del lababo. 210. La cruz del pendón parece de plata también (...)"

L.II. 4 vº.

### **CÁLICES.**

1901. INVENTARIO.

"Un cáliz de plata en Caberta, tres de medio uso."

L.II. 8 vº.

### **PLATEAR CRUZ.**

1955.

"Plateado de la Cruz parroquial de Caberta. 75 pts."

L.III. 6 vº.

### **PLATEAR CRUZ.**

1955.

"Ydem<sup>28</sup> de la Cruz del altar mayor de Caberta. 35 pts."

L.III. 7 rº.

### **HIERROS DE LA CAMPANA.**

1746.

---

<sup>28</sup> Platear.

"Mas da y se le admite quarenta y quatro reales y medio del coste de los yerros de la campana zepo della y conposición de los yerros de la sogá dicha canpana y maestro que yzo uno y otro."

L.I. 60 rº.

#### **NUEVA CAMPANA.**

1966.

"Nueva campana para Caberta de 100 kgr. 2850 pts."

L.III. 62 vº.

**XAVIÑA, Sta. María.**

---

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Arciprestazgo de Nemancos. Carpeta nº 1264. 1672 - 1674.

II. Libro de Varia. Nemancos. Carpeta 1147. 1859.

### **OBRAS EN IGLESIA.**

1842 - 1854.

" (...) Esta Sta. Yglesia parroquial aun cuando no se halla muy provista de los enseres suficientes (...) tiene una falta de grande consideración y extrema necesidad cuyo remedio es urgente a saber: su estrechez que no da cabida a los domiciliarios de la Parroquia para oír misa (...) Es por tal razón una necesidad extrema prolongar la Yglesia hacia el poniente osea por la parte de la fachada principal, cuya en el día también amenaza ruina y requiere pronto remedio (...) a cuya fachada [del atrio] es también de necesidad trasladar la espadana que sostiene las dos campanas la que fue construida sobre la pared del naciente y motiva el que no puedan asegurarse las aguas que filtrando la bóveda que cubre el altar mayor lo perjudican notablemente, además de que por la propia causa no se conserva la parte interior de la bóveda con la decencia que se requiere (...)"  
A.H.D.L.II. DOC. s.nº.

### **REEDIFICAR FACHADA.**

1857.

" (...) declaramos caudal de la Fabrica existente en poder del Ecónomo, la cantidad de dos mil doscientos setenta y un reales que aplicamos a la urgente necesidad de reedificar la fachada arruinada y alargar la iglesia incapaz de recibir la mitad del vecindario y sobre lo cual, así como sobre la satisfacción de los derechos de sepulturas que no se pagaron desde el año de 1834, proveerá el Excelentísimo Señor Arzobispo."

A.H.D.L.II. DOC. s.nº.



**HACER RETABLO.**

1672 - 1674. VISITA.

" (...) Y porque un sobrino deste Rector le quito una gran cantidad de doblones (una maleta llena) ofrezio si parezian haçer un retablo y dorarlo en su iglesia. Parezieron y con efecto lo cunplió (...)"

A.H.D.L.I. DOC. nº 10.

### **PLATEAR Y DORAR VASOS SAGRADOS, CANDELEROS,...**

1865.

" (...) También le encargamos el cumplimiento de nuestra circular fecha 8 de marzo inserta en el Boletín de lo del mismo con respecto al plateado y dorado de vasos sagrados candeleros y demás por lo cual le llevaron los Italianos en el año anterior dos mil ciento sesenta y ocho reales cuyo engaño ya se habrá reconocido (...)"

A.H.D.L.II. DOC. s.nº.

### **PLATEAR Y DORAR ALAJAS.**

1869. INVENTARIO.

"Lista de los efectos plateados limpios y dorados en esta parroquia de Sta. María de Javiña.

Se limpió y doró las partes dorables de la cruz parroquial que es de plata incensario y naveta.

Se doró el copón y un cáliz interior y exteriormente.

Se plateó la lámpara y dos arañas de metal bronce.

Se platearon seis candeleros tamaño maior y doce de los medianos todos de metal bronce.

Se doró el relicario de llevar el santo viático.

Se compró una cruz parroquial (...) para llevar a los lugares lejanos y servicio diario, ahorrando la de plata que quedó como nueva (...)"

"En setiembre ultimo se han presentado en esta parroquia de Sta. María de Javiña cinco Italianos abonados, por un pasaporte del Excelentísimo Señor Cardenal Antonelli y muchos párrocos de esta, y otra Diócesis que en un libro especial garantizan el trabajo y conducta de aquellos (...) Pero si doré y plateé la lista de los efectos que remitió mostrando el sacrificio de gastar noventa duros; sin embargo de tres mil y más reales que en aquella fecha alcanzaba ya en las cuentas del culto (...)"

A.H.D.L.II. DOC. s.nº.

**MORAIME, S. Julián.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento. Moraime. 1729 a 1779.
- II. Libro de Cofradías de Nuestra Señora del Rosario y Ánimas. S. Julián de Moraime. 1745 a 1782.
- III. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Parroquia de San Julián de Moraime. 1780 a 1855.
- IV. Libro de Fábrica. Moraime. 1791 a 1900.
- V. Libro de las Cofradías de Nuestra Señora del Rosario y Ánimas. Moraime. 1797 a 1913.
- VI. Libro de Cuentas de Culto y Fábrica de la iglesia parroquial de Moraime. 1900 a 1978.
- VII. Limosna de los Santos Roque y S. Antonio. 1942 a 1967.

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

### **LOSAR IGLESIA Y HACER TARIMAS DE LOS COLATERALES.**

Simón de Cobas .

1757.

"Yten da en descargo y se le admite que deve pagar a Simón de Cobas maestro de cantero en quien se remato la obra de losar la Yglesia: un mill trescientos y cinco reales y ocho maravedies vellón (...) y an sido de un acuerdo que se le diesen mas trescientos reales de vellón con tal que dicho cantero haga de su cuenta además de la obra rematada las tarimas de los colectorales de los quatro altares de San Pedro, San Benito, Nuestra Señora del Rosario y San Antonio de Padua, todas ellas de piedra de cantería labrada con toda dezencia y según arte respeto las que tienen son de palo, (...)"

L.I. 83 rº.

### **HACER CRUCETA EN TRAGALUZ DE CAPILLA MAYOR.**

1757.

" (...) asimismo aya de hazer una cruzeta de cantaría en el tragaluz de la Capilla maior a fin de que se pueden conserbar en el vidrios lo que hasta aora no se podían conserbar por ser de mucha longitud y latitud en cuya obra y condiziones consintió dicho cantero y dichos vezinos."

L.I. 83 rº-vº.

### **PONER CRUCERO EN EL ATRIO.**

1791.

"Y por el refresco que se dio a los pedreros por poner el cruzero en el Atrio veinte reales (...)"

L.IV. 7 rº.

### **CAPILLAS.**

1791. VISITA.

"Capillas. Hallé en esta yglesia (...) razón de las Capillas colactivas denominadas Rosario, San Pedro, Carmen y Sta. Marina."

A.H.D.L.I. 59 rº.

#### **HACER MEDIA PARED EN IGLESIA.**

1796.

"Primeramente da por descargo y se le hacen buenos once reales y medio con los que pago a un pedrero que hizo la media pared que está debaxo del sobrado de la Yglesia."

L.IV. 16 rº.

#### **HACER TRIBUNA Y ESCALERA.**

1815-1816.

"Ytem da en descargo quatro reales cinquenta y nueve reales que importaron los jornales de dos carpinteros y la clavazón que se gasto en hacer la tribuna y escalera."

"Esta partida se debió aver puesto en las quantas del año de trece que fue quando se hizo dicha obra siendo cura el Padre fray Millán Moreno."

L.IV. 39 vº.

#### **HACER ESCALERA DE LA TRIBUNA DE PIEDRA.**

1854.

"Yten por mudar y hacer la escalera de la tribuna de piedra ciento veinte reales."

L.IV. s.nº.

#### **COMPONER CAPILLA DE S. ROQUE.**

1854.

"Yten por la composición de la capilla de San Roque hacer la frontera, recebar, blanquear y retejarla ochocientos reales incluso el alce de las paredes."

L.IV. s.nº.

#### **PAGAR OBRAS DE LA IGLESIA.**

1880.

"Satisfechos al maestro de obras por la de la Yglesia tres mil quinientos cincuenta y un reales."  
L.IV. 102 vº.

#### **REHACER IGLESIA.**

1896.

"Por desacer y levantar la Esquina del Sur Oeste de Yglesia en forma de torre con madera de caracol, tres mil ochocientos cuarenta reales según el recibo nº."  
L.IV. 124 vº.

#### **LIMPIAR Y REPICAR CANTERÍAS.**

Antonio Teigeira.

1896.

"Digo yo Antonio Teigeira maestro Albañil vecino de Mugía que recibí (...) la cantidad de dos mil reales para cuenta del trabajo de limpieza, repique de canterías (...) de la Iglesia de la parroquial de Moraime (...)"  
L.V. 129 rº.

#### **RECOMPONER TABIQUE.**

1897.

"Por recomponer el piso del coro y tabique que divide el bautisterio ciento cincuenta reales."  
L.IV. 126 rº.

#### **COLOCAR CAMPANARIO.**

1953.

"Colocación del campanario. Canteros. 220 pts."  
L.VII. s.nº.

#### **RESTAURAR IGLESIA.**

1958. VISITA.

" (...) El Excelentísimo Señor Obispo tuvo palabras de elogio para la labor llevada a cabo por el

Señor cura en la parroquia y le animo para que consolide y de cima al laudable proyecto de restaurar la belleza románica de la Yglesia parroquial, limpiando las cales que recubren las bellas líneas de bóvedas, paramentos, fustes y capiteles en testimonio de la cual dispone se levante esta acta de la que yo, secretario, doy fe."

L.VI. 129 rº.

### **OBRAS DE RESTAURACIÓN DE CAPILLA.**

1967.

"Obras de restauración de la Capilla. 10,000 pts. Se gastaron 40 mil y el pueblo entregó 30 mil. Como no quedo todo arreglado se continuará Dios m."

L.VII. s.nº.

### **ARREGLAR BÓVEDA.**

1969.

"Arreglar la bóveda de la Capilla del Pórtico que se derrumbara. 1500 pts."

L.VI. 142 rº.

### **ASEGURAR IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO.**

1751.

"Yten rreal y medio de la compra de dos aldabas para asegurar la Ymagen de Nuestra Señora en las Andas."

L.II. 9 rº.

### **COMPONER Y SUBIR ALTARES.**

Francisco Grobas. Simon de Cobas .

1758 - 1759.

"Yten da mas en descargo ciento y cinquenta reales de vellón que costo la obra de componer y subir los cuatro altares cuia obra de remato en Francisco Grobas y Simón de Cobas (...)"

L.I. 90 rº.

### **PAGAR MARCOS Y TARIMAS DE ALTARES.**

1785-1786.

"Ytem cien reales que dio para ayuda de pagar los Marcos y Tarimas de los Altares de esta Yglesia."

L.III. 21 vº-22 rº.

### **COMPONER FRONTALES DE LA IGLESIA.**

1800-1801.

"Yten da por descargo doce reales de dos tablas, que compró para componer los frontales de la Yglesia."

L.IV. 22 rº.

### **COMPONER SANTO CRISTO.**

1814-1815.

"Ytem de treinta reales por componer el Santo Cristo."

L.IV. 38 vº.



#### **FRONTAL DE LA MESA DEL ALTAR.**

1854.

"Yten por el frontal de la mesa del altar mayor con su pintura doscientos diez reales."

L.IV. s.nº.

#### **COMPONER Y PINTAR IMAGEN DE S. JULIÁN.**

1867.

"Primeramente lo es de doscientos setenta reales que le día al pintor y escultor por reparar y pintar la imagen del patrón S. Julián incluso el porte de esta a la villa de Cé."

L.IV. 79 rº.

#### **RENOVAR ALTAR MAYOR, PÚLPITO, IMÁGENES,...**

1887.

"Yten tres mil reales por renovación del Altar Mayor con sus credencias nuevas, pintura del mismo rejado del Presbiterio, Pulpito y pintar también las Imágenes del Rosario, San Roque, San Antonio, San Juan y Patrón pequeño, retocar el Patrón grande y Santa Marina (...) pero se cargan solo mil reales pues los demás fueron de limosnas, recaudadas de los feligreses."

L.IV. 115 rº.

#### **ARREGLAR ALTARES.**

José Nimo.

1889.

"A D. José Nimo pintor vecino de la villa de Cé. Por tres mesas del altar con sus credencias madera de castaño para los colaterales destinados a las Imágenes de la Concepción, Angustia y San José poner a estos altares las piezas inservibles, pintarlos (...)"

L.IV.117 vº.

#### **PÚLPITO.**

1903.

"Por un púlpito colorado en medio de la Iglesia con su tornavoz, escalera en forma de caracol con pasa mano torneado, madera de pino tenía mil doscientos reales."

L.VI. 8 vº.

### **ARREGLAR CAMARÍN, MESA ALTAR MAYOR, CUSTODIA Y RETOCAR ALTAR MAYOR.**

1904.

"Item mas tres mil reales por desacer el camarín en donde se colocaba la Virgen del Carmen arreglar este y los otros de los lados en la forma que estaban construydos antiguamente. Hacer de nuevo la mesa del altar mayor con su correspondiente custodia forma redonda, (...) y retocar las mayores faltas del Altar Mayor, según el recibo nº 20"

L.VI. 10 vº.

### **REPARAR ALTAR MAYOR.**

1911.

"Por reparos hechos en el altar mayor doscientas cinco pesetas recibo nº 1."

L.VI. 22 vº.

### **REPARAR ALTAR MAYOR.**

Francisco Conde.

1925.

"Al carpintero Francisco Conde, por cinco días de jornal empleados en el arreglo del altar mayor de esta Yglesia a cinco pesetas por día, veinticinco pesetas según recibo número tres."

L.VI. 49 rº.

### **REPARAR ALTAR MAYOR, ESCALERAS, ALTAR PURÍSIMA Y ALTAR DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS.**

1947.

"Jornales del carpintero-ebanista por arreglo de la mesa del altar Mayor y escaleras ocultas para

Exponer su D.M. sin tener que subir a la mesa del alttar Reforma del altar de la Purísima y de la Virgen de las Angustias. 1196 pts."

L.VI. 117 rº.

**PINTAR Y DORAR NTRA. SEÑORA DEL ROSARIO.**

1765 - 1766.

"Mas dio en descargo ochenta reales vellón que debe pagar al Padre Cura por la pintura y doración de Nuestra Señora del Rosario, por haberlos pagado el al Dorador."

L.II. 48 vº.

**DORAR ANDAS DE S. ROQUE.**

1765 - 1766.

"Mas dio en descargo quarenta reales vellón que debe pagar al Cura por haber pagado el al Dorador ciento y veinte reales vellón que costaron las Andas que sirven para San Roque, Nuestra Señora y San Antonio por haber sido los cofrades devoto de que se dorassen a costa de las tres Cofradías por partes iguales."

L.II. 48 vº-49 rº.

**PINTAR PÚLPITO, MARCOS DE FRONTALES, RETOCAR ALTAR,...**

1791.

"Yten por pintar quatro confesonarios, el Púlpito, Atriles, quatro marcos de los frontales, el dosel del Altar de San Benito, marco del frontal de San Roque, con algún retoque del altar y Andas (...) trescientos cinco reales."

L.IV. 7 rº.

**PINTAR IMAGEN DE NTRA. SEÑORA DEL ROSARIO.**

1831.

"Item quarenta y cuatro reales por pintar la Imagen de Nuestra Señora del Rosario."

L.V. 54 vº.

**PINTAR IMAGEN DE LA VIRGEN DEL ROSARIO.**

1868 - 1870.

"Ytem ciento cuarenta y ocho reales que dio al pintor por pintar la imagen mayor de la Virgen Santísima del Rosario patrona de una de las cofradías."

L.V. 87 vº.

#### **PINTAR ALTAR MAYOR.**

1877.

"Por pintar el altar mayor de esta Yglesia de Moraime deducidos mil reales que S.E.R autorizó satisfaciesen los fondos de S. Roque, setecientos veinte y uno."

L.IV. 100 rº.

#### **PINTAR ALTARES DE LA CONCEPCIÓN, ANGUSTIA, S. JOSÉ E IMAGEN DE S. BLAS.**

1889.

" (...) colaterales destinados a las Imágenes de la Concepción, Angustia y San José (...) pintarlos (...) y también la Imagen de San Blas, tres mil doscientos cuarenta y seis reales, de los que solo se cargan mil cuatrocientos cuarenta y dos reales pues los restantes fueron limosnas de los feligreses."

L.IV. 117 vº.

#### **PINTAR MESA ALTAR MAYOR, CAMARINES Y DORAR CUSTODIAS.**

1904.

" (...) pintar la mesa y camarines con sus correspondientes dorados, pintar la custodia dorada por adentro y por afuera, dorar también la custodia del Altar de las Angustias y hacer limpieza (...) "

L.VI. 10 vº.

#### **PINTAR ALTAR MAYOR.**

1925.

"Por dos frascos de pintura uno color encarnado y otro color celeste para emplear en el dicho altar mayor, dos pesetas cuarenta céntimos según recibo, numero cuatro."

L.VI. 49 rº.

**PINTAR IMAGEN DE S. JULIÁN.**

1958.

"Pintar S. Julián. 1300 pts."

L.VII.s.nº.

### **INVENTARIO DE ALAJAS.**

1729.

"Memoria de las alajas que tiene esta Cofradía (...) mas un calis de plata con su patena sobredorado, mas un beril cujo pie es del calis de arriba (...) mas un incensario de plata, mas una nabeta de bronce con una cuchara de plata, mas dos estandartes colorados con sus palos y cruces y la una hes de plata (...)"

L.I. s.nº.

### **CUCHARA DE PLATA.**

1729.

"Dio mas en descargo veinte y nueve reales de una cuchara de plata y una nabeta de metal que se conpro para dicha Cofradía."

L.I. 1 vº.

### **COMPONER CRUZ PARROQUIAL.**

1735.

"Mas dio en descargo cinquenta reales de vellón que dio con Consentimiento de los cofrades para componer la cruz de la parroquia."

L.I. 18 vº.

### **COMPOSICIÓN DE LA CRUZ.**

1741.

"Dio mas en descargo y le a admitido diez y seis reales de la compusion de la cruz."

L.I. 32 rº.

### **COMPOSICIÓN DE INCENSARIO Y CUCHARA.**

1742.

"Mas dio en descargo treinta reales de la compusion del yncensario y cuchara."

L.I. 38 vº.

#### **HACER Y DORAR COPÓN.**

1743.

"Ytem se le admittieron ciento y quarenta reales que dio para el Dorado y hechura de un copón."

L.I. 40 vº.

#### **COMPOSICIÓN DEL VIRIL.**

1744.

"Ytem seis reales de la composición de el Beril."

L.I.43 rº.

#### **CASQUILLO DE HIERRO PARA EL INCENSARIO.**

1746.

"Ytem dio en descargo dos reales de vellón que costo un casquillo de hierro para el yncensario."

L.I. 48 rº.

#### **COMPONER INCENSARIO DE PLATA.**

1752.

" (...) y los quarenta restantes de la compusición del Inzensario de plata que tiene esta Cofradía."

L.I. 65 rº.

#### **COMPONER Y DORAR CORONAS DE LA VIRGEN.**

1762.

"Yten da en descargo treinta y quatro reales de vellón que le custó la conpusición dorar las dos coronas de Nuestra Señora y Niño."

L.II. 38 rº.

#### **COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1766.



"Itten da en descargo veinte y cinco reales de la conpusición de la cruz de plata."

L.I. 92 vº.

#### **COMPONER PENDÓN Y VIRIL.**

1766 - 1767.

"Mas ocho reales que pago en esta manera los siete en conponer la mazana de uno de los pendones y el real restante en conponer el veril."

L.I. 117 rº.

#### **COMPONER NAVETA.**

1766 - 1767.

"Mas dos reales que pago por la conposición de la naveta que estava quebrada."

L.I. 117 rº.

#### **COMPONER CRUZ DEL PENDÓN.**

1768 - 1769.

"Y últimamente dio por descargo y se le admiten ocho reales tres que custó la conpusición de la cruz de el pendón de Animas (...)"

L.II. 55 vº.

#### **COMPONER CRUZ DE PLATA, VIRIL E INCENSARIO.**

1779 - 1771.

"Ytten se le admiten y da en descargo ciento y cinco reales vellón (...) composición de una cruz de plata del pendón, un bidrio para el viril y composición de este y del ynsenzario y así mismo se compuso y añadieron cadenas por ser cortas."

L.I. 130 rº.

#### **CAMBIAR CRUZ.**

1778.

" (...) Asimismo se trocó la cruz vieja por estar derrotada por una nueva se dio en buelta

sietecientos quarenta y tres reales vellón (...).

L.I.153 rº.

### **CAMBIAR CRUZ.**

1778 - 1779.

"Ytem se le abonan sietecientos quarenta y tres reales y ocho maravedís por razón de trueque de una cruz vieja por una nueva y conducción."

L.I. 155 rº.

### **ARREGLAR CÁLIZ, DORAR COPA, COMPONER VIRIL Y CUCHARITAS DE PLATA.**

1786-1787. (Espín?)

"Otrosí da por descargo setenta reales que entrego al Platero del Puente, por hacer una rosca al cáliz nuevo, dorar a fuego la copa, componer el veril, y dos cucharitas de plata para dos cálices."

L.III. 24 rº.

### **LIMPIAR Y COMPONER LÁMPARA Y PIE DEL VIRIL.**

Grobas .

1791.

"Por limpiar y componer fundamentalmente la Lampara, (...) componerles (...) pie del viril (...) todo ello lo hizo Grobas de Santiago llevo ciento veinte reales."

L.IV. 7 vº.

### **ALAJAS.**

1791. INVENTARIO.

"Inventario de alaxas y ornatos. La Cruz grande de la Parroquia de Plata y las dos pequeñas de los Pendones una de plata y la otra de metal. Copón y relicario de plata sobredorados. Un

Relicario de oro, trabaxado a la feligrana. Medio viril. Yncensario de plata y gaveta de metal.  
Las ampollas de los Santos Oleos. Quatro calizes sobredorados con sus patenas.  
A.H.D.L.I. 59 rº.

#### **COMPONER AMPOLLAS.**

1793.

"Ytem de la composición de las ampollas de los Santos Oleos llevó el Platero seis reales."

L.IV. 11 vº.

#### **LIMPIAR CORONA DE NTRA. SEÑORA.**

1796.

"Ytem dio al platero por componer, limpiar la corona de Nuestra Señora, diez reales."

L.IV. 16 vº.

#### **COMPONER CRUZ DEL PENDÓN.**

1801-1802.

"Ytem se le admiten ocho reales que gasto en la composición de la cruz del Pendón de Animas."

L.V. 14 vº.

#### **COMPONER CÁLIZ.**

1825.

"Ytem pago seis reales por la compusición de un cáliz."

L.IV. 50 rº.

#### **COMPONER INCENSARIO.**

1825.

"Ytem dos reales de la compostura del yncensario."

L.III. 107 vº.

**COMPONER Y LIMPIAR CRUZ PARROQUIAL.**

1830-1831.

"Ytem por componer, soldar y limpiar la cruz parroquial veinte y quatro reales."

L.IV. 57 rº.

**INCENSARIO DE PLATA.**

1833-1834.

"Ytem setecientos noventa reales que costó el incensario de plata."

L.III. 120 vº.

**CUCHARILLA PARA CÁLIZ.**

1855.

"Yten cinco reales por una cucharilla para un cáliz."

L.IV. 61 vº.

**CRUZ PARA ESTANDARTE.**

1858.

"Treinta y tres reales por una cruz para el estandarte de los difuntos."

L.V. 77 vº.

**COMPONER LÁMPARA E INCENSARIO.**

1861.

"Yten da cincuenta y cuatro reales por la composición de la lampara, del incensario,..."

L.IV. 67 vº.

**ALAJAS.**

1862. INVENTARIO.

"Inventario de las alhajas, ornatos y utensilios de la iglesia.

Cálices de plata dos y uno mas en la capilla de Sta. Marina.

Copón para riservar el Santísimo Misterio.

Una cajita para llevar el viático a los enfermos, un viril de plata, una cruz de plata para las procesiones.

Un incensario y su naveta de plata y otro incensario y naveta de bronce.

Tres ampollas o crismas de plata.

Cinco crucifijos de bronce para los cinco altares (...) Una cruz de bronce para las procesiones."

L.IV. 69 rº.

#### **DORAR VIRIL DE PLATA.**

1862.

"Yten por dorar a fuego el viril de plata ciento ochenta reales."

L.IV. 76 rº.

#### **COMPRAR LÁMPARA.**

1866-1867.

"Ytem da en decargo trescientos cinquenta y dos reales importe de la lámpara que se compró nueva para el alumbrado del Santísimo con además la vieja en vuelta."

L.V. 83 vº.

#### **LÁMPARA, CRUZ DEL PENDÓN Y CRUZ PARROQUIAL.**

1882.

"Del mismo modo son data cuatrocientos sesenta reales importe de una lámpara plata y una cruz para pendón y otra parroquial de igual metal del comercio de Don Juan Salmonte de Santiago."

L.IV. 106 vº.

#### **INCENSARIO.**

Manuel Sánchez .

1883.

"Así mismo son data cinquenta reales que llebó el platero de Santiago Manuel Sánchez por

componer el incensario según lo expresa el recibo del mismo fecha 24 de Mayo de 1882."

L.IV. 108 vº.

#### **COMPONER Y LIMPIAR VIRIL.**

1889.

"Por la composición y limpieza del viril ciento doce y medio."

L.V. 116 vº.

#### **CAJA PARA AMPOLLAS.**

1893.

"Por una caja con ampolla de plata para los Santos Oleos con el porte de conducción doscientos cuatro reales."

L.IV. 121 rº.

#### **DORAR PATENA.**

1902.

"Por dorar una Patena treinta y cuatro reales según el recibo nº 5".

L.VI. 6 vº.

#### **DORAR CÁLIZ Y PATENA.**

1905.

"Item por dorar un cáliz y patena ciento ochenta reales según el recibo nº 6".

L.VI. 12 vº.

#### **HACER Y DORAR COPA DE CÁLIZ.**

1926.

"Por hacer y dorar una copa de un cáliz dando la copa vieja que estaba inservible veinticinco

pesetas según recibo numero siete."

L.VI. 52 vº.

**PLATEAR Y DORAR UN CÁLIZ.**

1968.

"Platear y dorar un cáliz. 400 pts."

L.VI. 141 vº.

**REFUNDIR CAMPANA.**

1761 - 1762.

"Yten da en descargo un mill ducientos quarenta y dos reales de vellón que costó el ynfundir la canpana por averse rrompido cuia obra se hizo con acuerdo de todos los cofrades."

"Yten da en descargo quarenta reales de vellón, que llevo Alverto Vázquez por llevar la canpana ronpida a la feligresía de Olbeira y bolver por la nueva."

L.I. 98 vº.

**PAGAR CAMPANA.**

1770 - 1771.

"Yttem se le admiten trescientos reales vellón que deve entregar para pagar la campana que se hizo para la Yglesia que ymportó la echura y gastos ochocientos y más reales en cuia cantidad que resta entran las mas cofradías de esta Parroquia a proporción del Caudal que tienen."

L.I. 130 rº.

**COMPONER CAMPANA.**

1778.

"Asimismo se compuso una campana que rompió y por soldarla llevó el campanero doscientos reales vellón."

L.I. 153 rº.

**REFUNDIR CAMPANA.**

1781.

"Ytem se le hazen buenos quatrocientos diez y seys reales, los quatrocientos para ayuda de una campana que últimamente se ha refundido y comprado de nuevo; y los diez y seys restantes de la condución que tubo desde el mercado de Bañías a esta feligresía y llebar la viexa desde ella a dicho mercado según capitulación que se hizo con el maestro."

L.III. 8 vº.

**LLEVAR CAMPANA A SANTIAGO PARA REFUNDIRLA.**



1783-1784.

"Yten sesenta rreales que llevo Frutuoso Zendón por conducir la campana quebrada desde esta parroquia a la ciudad de Santiago para refundirla."

L.III. 17 rº.

### **HACER CAMPANA MAYOR.**

Francisco Blanco .

1784-1785.

"Iten se le avonan dos mill y seiscientos reales de vellón que llevó Francisco Blanco maestro campanero vezino de la ciudad de Santiago, los mismos en que axustó la campana mayor su peso diez y seis arrobas y diez libras de metal, de que dio Recivo fecha en Santiago a diez y siete de septiembre del año próximo pasado de sietecientos ochenta y quatro que firmado de dicho Maestro se presentó en estas quantas."

"Y últimamente se le avonan ciento veynte y ocho maravedies y medio que suplió en esta forma ochenta reales de treynta libras de fierro que peso el Barón de dicha campana veynte reales que llevaron dos canteros por subir dicha campana, axustarla y hacer los Barrenos para el Baron, (...)"

L.III. 19 vº

### **HIERROS PARA LA CAMPANA.**

Ramón Lemos.

1804-1805.

"Ytem ciento treinta y seis reales y seis maravedies que pago al ferreiro de Serantes Ramón Lemos por los yerros que hizo nuevos para una campana que por estar derrotados se hicieron; y con consentimiento de los cofrades, se sacaron los dichos reales de la Cofradía del Sacramento para pagarlos."

L.III. 80 vº.

### **COMPONER CAMPANAS.**

Lemos y Torreiro.

1804-1805.

"Ytem se le pasan ciento y treinta reales y once maravedies por componer las campanas, que pago al ferreiro de Serantes Lemos y al carpintero Torreiro."

L.IV. 27 vº.

#### **REFUNDIR Y HACER BADAJO.**

1821-1822.

"Ytem se le admite treynta y cinco reales que pago al herrero por la refundición y hechura del badal de la campana."

L.IV.47 rº.

#### **COMPONER CAMPANA MAYOR.**

1854.

"Yten por la composición de la campana mayor doscientos reales."

L.IV.s.nº.

#### **COMPONER BADAJO DE LA CAMPANA.**

1862.

"Yten quarenta reales por poner el vadal a la campana."

L.IV. 72 rº.

#### **HIERROS PARA SOSTENER CAMPANA.**

1895.

"Por unos hierros para sostén de la campana pequeña veinte y cinco reales."

L.IV.123 vº.

#### **COMPRAR Y COLOCAR CAMPANA NUEVA.**

Melchor Ocampo .

1896.

"Vista: autorizamos al Señor Cura para la adquisición de la campana de referencia en las condiciones más ventajosas para la parroquia, y así mismo le facultamos para bendicirla (...) El veinte y siete de Enero de mil ochocientos noventa y siete fue colocada en la nueva torre la campana de referencia fabricada en Arcos de la Condesa por el arquitecto Melchor Ocampo (...)"

"Campana colocada en la torre el día veinte y siete de Enero del corriente año según el recibo del fabricante Don Melchor Ocampo nueve mil reales."

L.V.132 rº,133 rº.

### **HIERRO FORJADO PARA CAMPANAS.**

1956.

" (...) 64 kilos de hierro forjado para las tres campanas de la Torre. s/n. 2 1131 pts."

L.VI. 126 vº.

**MORQUINTIÁN, Santa María.**

---

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

## **ESTADO DE LAS CAPILLAS DE ÁNIMAS Y DE S. ANTONIO.**

1791. VISITA.

“En el colectoral de la Epístola se halla fundada una capilla colatiba advocación de Ánimas (...) cuio altar se halla totalmente destruido y por lo mismo se ha providenciado que de quenta de los frutos de dicha Capilla se haga y pinte dicho colectoral (...) Abajo de esta se halla la capilla de San Antonio (...) se ha mandado que de quenta de los frutos se el compela a que haga de nuevo una ymagen de San Antonio, y pinte el retablo, se infunda el calix y se haga de nuebo.”

A.H.D.L.I. 49 vº.

## **INVENTARIO DE ALAJAS.**

1791. VISITA.

“Inventario de las alaxas y ornatos. Una cruz de plata grande, copón sobredorado, relicario por dorar, tres calizes con sus patenas, dos dorados y uno, medio viril, vinageras y platillo de plata (...),”

A.H.D.L.I. 49 vº.

## **MUXÍA, Sta. María**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de la Cofradía del Espíritu Santo. 1655-1791

II. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de Muxía. 1695-1757.

III. Libro de la Cofradía de Ánimas. Muxía. 1706-1721.

IV. Libro de cuentas y libramientos de cofradías y fábricas de la parroquia y Santuario de la Barca. 1779-1806.

V. Libro de la Fábrica de la parroquia de la villa de Muxía. 1816-1829.

VI. Libro de Cuentas de Fábrica y Santuario de la Barca. 1830.

VII. Libro de la Cofradía de la Virgen del Rosario. 1877-1920.

-Documentos adjuntos.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Nemancos. 1791.

II. Libro de Varia. Nemancos. 1832-1839.

### **HACER ESPADAÑA.**

1863.

"En el año de 1838 tubo principio la [...] espadaña que se construyo y se levanto con la puerta que hace al sur. Esta obra que tuvo principio en los primeros de julio se prolongo hasta mediados de noviembre, en que trabajaron siempre tres y algunos días cuatro canteros cuyo jornal con los de algunos días de dos peones ascienden dos mil trescientos cinquenta y dos reales (...)"

L.VI.36 vº.

### **DESPLOME DE LA ESPADAÑA.**

1863.

"Desgraciadamente se desplomo la nueva espadaña a poco mas de un año, acaeciendo esta catástrofe en la noche del nueve de Diciembre de 1840; aplastando en su caída (...) el techo y fayado del tramo que hace entre los dos arcos del cuerpo de la yglesia; y haciéndose pedazos la nueva campana y a tiempo que aún se devía una gran parte de su fundición."

L.VI. 37 rº.

### **RESTAURAR CANTERÍA DE ESPADAÑA.**

1897.

"Por la restauración de la cantería de la espadaña."

L. VI. s.nº.



### **REPARAR ALTAR MAYOR.**

1705.

"Y ansimismo dio por descargo y se le admiten quinientos reales de vellón que se sacaron del producto de dicha cofradía y pago para la obra del reparo del retablo maior de la yglesia de dicha cofradía y otras obras según fue ordenado por los vezinos de dicha villa."

L. II. 32 vº.

### **RETABLO.**

1705.

"Retablo. Y lo mismo ducientos reales de vellón que pago del caudal de dicha cofradía y le tocaron para la composición del retablo de la capilla maior con quatro por recibo que excrivio firmado del Rector de fecha de veinte y dos de diziembre de mill setecientos y cinco y llevo a su poder dicho mayordomo."

L. III. s.nº.

### **HACER IMAGEN DEL ESPÍRITU SANTO.**

1712.

"Yden dio en descargo y se le ademitio siento y setenta reales de vellón menos seis maravedies debellon los mesmos que acostado el hacer la ymagen nueva del Esperito Santo y propio que lo fue a buscar a la ciudad de Santiago se ajusto por dicho cura vicario y algunos cofrades."

L. I. 97 rº.

### **CRUCIFIJO Y CRISTO.**

1779.

"(...) y el Crusifijo que a de servir para los entierros de la Parroqhia (...) y cinquenta reales que costo el christo arriba dicho de la Parroqhia, sin pintar; (...) "

L. IV.s.nº.

### **RETABLO Y CUSTODIA.**

Joseph Rozados.

1782.

“Señor Antonio Vilela, como depositario de la arca de tres llaves (...) entregará Vm. de los efectos de la fábrica la cantidad de ochocientos y onze reales vellón para satisfacer las obras que se hizieron en favor de esta parroquial en la manera siguiente: la composición del Retablo y custodia del altar mayor para la que se desmontó aquel y se le añadieron algunas piezas de nuevo en lugar de las que estaban consumidas e inútiles bolbiéndolo a su primer estado con mejoramiento lo que también se executó con la custodia y por todo ello el escultor Josef Rozados se le deben entregar para satisfacción de su trabajo quatrocientos reales vellón y al sr. Andrés de Leyro por tablas que vendio para retablo y custodia cinquenta y dos reales vellón (...)”

L.IV. s.nº.

#### **REEDIFICAR RETABLO COLATERAL.**

1791. VISITA.

“(...) Además de los mandatos generales (...) se ha mandado que se reedifique el colectoral de evangelio de la yglesia parroquial, que se halla mui deteriorado y sus ymagenes carcomidas (...)”

A.H.D.L.I. 55 vº.

#### **COMPONER ALTAR DEL ESPÍRITU SANTO Y ALTAR MAYOR.**

Mouzo.

1826.

“Yten ciento y treinta y siete reales que llebó Mouzo por encepar las campanas, pintarlas, componer el altar del Espíritu Santo y el marco del maior.”

L.V. s.nº.

#### **RETABLO MAYOR.**

1830.

“(...) Estando para dar principio al retablo mayor de la Yglesia parroquial de esta villa de Mugía y no hallándose en ella sitio decente en que colocar el suio mientras continua la obra, he

determinado trasladarle a la Capilla de Nuestra Señora de la Barca, durante la continuación de dicha obra (...) Mugía, 4 de abril de 1830.”

A.H.D.L.II. s.nº.

### **HACER RETABLOS Y PÚLPITO.**

1863.

"En el año de treinta y uno al treinta y dos se hizo el retablo mayor de dicha parroquial: con mas el retablo del Espíritu Santo y el púlpito cuyas obras con la madera toda de castaño, y escultura tubieron de coste tres mil cuatrocientos noventa reales(...)"

L.VI. 36 rº.

### **IMAGEN DE NTRA. SRA. DE LA ASUNCIÓN.**

1863.

"En el año de 1834 se coloco en el altar mayor la Ymagen de la patrona o sea Nuestra Señora de la Asunción, la escultura y pintura corrió en Santiago a cuenta de un tal Suares; y tubo de coste setecientos reales que con la laureola de plata que se le hizo y costo cinquenta reales y su conducción a esta que importo treinta, rendía un total de setecientos ochenta reales."

L.VI. 36 rº.

### **NIÑO DIOS.**

1863.

"En el año de 1835 se hizo el Niño Dios que esta colocado encima del tabernáculo; su importe de escultura y pintura cien reales."

L.VI. 36 rº.

### **COMPONER ALTAR E IMAGEN DEL ESPÍRITU SANTO.**

1873.

“Por la composición del colateral del Espiritu Santo y su pintura incluso la composición de la

imagen con su pintura seicientos reales.”

L.VI. 55 rº.

**COMPONER Y PINTAR ALTAR DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO Y OTRA.**

1873.

“Ytem por la mesa del altar de Nuestra Señora del Rosario, composición de la Imagen principal pintura de otra pequeña y del mismo colateral seiscientos veinte reales”.

L.VI. 55 rº.

**COMPONER SAGRARIO.**

1877.

“Quince reales por composición del sagrario según el recibo nº 4.”

L.VI. 106 rº.

**COMPONER ALTAR DEL ROSARIO.**

1877.

“(…) composición el altar de la S. Imagen y enrejado de su Capilla doscientos cuarenta.”

L.VII. s.nº.

**IMAGEN DE LA VIRGEN.**

1881.

“Por una imagen de la Santísima Virgen. 516 reales.”

L.VII. s.nº.

**CONSTRUCCIÓN DE MONUMENTO PARROQUIAL.**

1891.

“Habiendo autorizado SE Rma. la construcción de un monumento parroquial por decreto de Diciembre de 1890 por la cantidad de mil setecientos ochenta reales la que se tomará mitad de los

fondos del Santuario y la otra mitad de los fondos de la fábrica, importando la tal construcción tan solo la cantidad de mil seiscientos veintitrés reales (...) siendo la mitad que corresponde a la fabrica, ochocientos once reales y cincuenta céntimos son por este concepto data.”

L. VI. s.nº.

### **PINTAR GLORIOSO SANTO.**

1657.

“Mas da en descargo aber pagado quarenta y dos rreales por la pintura del Glorioso Sancto”.

L. I. 11 rº.

### **PINTAR RETABLO.**

Bonifacio Rial.

1782.

“(…) a Bonifacio Rial vezino de la villa de Cee por pintar dicho retablo en la manera que señala el papel de contrato para este fin, ducientos setenta reales vellón (…)”

L. IV. s.nº.

### **PINTAR RETABLOS Y PÚLPITO.**

1863.

" (...) y la pintura de los dos retablos y púlpito, que se dio a los dos años siguientes importo dos mil trescientos y veinte y ocho reales que todo compone la suma de cinco mil ochocientos diez y ocho reales."

L.VI. 36 rº.

### **PINTAR IMAGEN DEL PADRE ETERNO.**

1863.

"En este año<sup>29</sup> se pinto la imagen del Padre Eterno en altar del Espiritu Santo y el Crucifigio de la procesion y todo importo ciento ochenta reales."

L.VI. 36 rº.

### **PINTAR RETABLO.**

---

<sup>29</sup>.- 1835.

1901-1916.

“Doscientas cincuenta pesetas para ayuda de pintar el retablo, teñir el manto de la Virgen, arreglo del camarín, anda, etc. 250 pts.”

L.VII. s.nº.

### **COMPONER CRUZ DEL PENDÓN.**

1675.

“Mas dos reales y medio de conponer la crus del pendón que ronpió (...)”

L. I. 37 vº.

### **HACER ALAJAS.**

17[?].

Blas Espín.

“Digo yo Don Blas Espín vezino del lugar [de Puente del] Puerto que habiendo recibido por encargo [del] cura rector de la villa de Muxía sesenta y un [...] saron las alhajas siguientes (...) y un [...] mas unos cercillos de oro de diez adarmes [...] importe de un veril nuevo que le hice para [...] que con su peso, hechura y dorado, y un [...] ascendió a dos mil sietecientos vein[te reales] esta cantidad en la manera siguiente: de un [...] de plata y oro que así lo importaron y de un [...] que ahora de presente acabo de recibir por orden de [...]. Son 1620 reales de vellón.”

Documento suelto. s.nº.

### **ALAJAS.**

1756.

“Entrega de vienes y alaxas de la Parroquial yglesia de esta villa de Mugia. 1756.

Plata. Un copón de plata que esta en la custodia y una caxa de lo mismo para llebar el biatico a los enfermos.

Cálices. Quatro cálices de plata uno de ellos dorado y con sus piedras, con dos cucharas pequeñas de plata.

Cruz. Una cruz grande de la parroquia y un angel dorado deella caído y un rremate de un clabo de la misma cruz que uno y otro se le entrego.

Ynsensario. Un ynsensario de plata con sus cadenas de lo mismo.

Naveta. Una naveta con su pie y cuchara todo de plata.

Vinageras. Dos vinageras de plata con su platillo de lo mismo.

Patena. Una Patena de plata con la ymagen de Nuestra Señora dorada y está despegada de la



patena.

Veril. Un veril con su pie y raio de plata sobre dorados.”

Documento suelto, .s.nº.

### **CRUCIFIJO.**

1779.

“(…) Y el Crusifijo que a de servir para los entierros de la Parroquia (…).”

L. IV.s.nº.

### **CONSAGRAR CÁLICES.**

1779.

“(…) sesenta y seis reales vellón en los quales iban yncluidos cinquenta y seis reales de quatro propios que fueron a la ciudad de Santiago llebara bendicir o consagrar los cálices que se doraron en esta villa (…).”

L. IV. s.nº.

### **ALAJAS.**

1791.

“Inventario de alaxas y ornatos.

La cruz grande vieja dela Parroquia de plata. Tres cálices con sus patenas sobredorados por adentro. Copón y relicario también sobredorados. Ampollas de plata. Viril sobredorado. Dos vinajeras y un platillo de plata (...) Yncensario y naveta de plata. La Patena de lo mismo (...)”

A.H.D.L.I. 53 rº.

### **CRUZ DE PLATA, CÁLICES E INCENSARIO.**

1798.

“(…) que la fabrica de esta villa tiene de renta anual, setenta y quatro ferrados de trigo (...) yguualmente una cruz de plata, dos cálices de lo mismo y un yncensario \para el preciso servicio de la yglesia/ (...)”

L. IV. s.nº.

**ALAJAS.**

1810.

“Entregan para la guerra. Reciví de Don Juan Alberto de [...] cien reales de vellón de D. Mateo Albarez [...] para las urgencias del estado. Asimismo [...] remitió de las Fabricas de dichas yglesias y con [...] circular que saldrá para el efecto. (Guerra napoleónica) (...)

Iglesia parroquial. Un cáliz dorado con su patena y sin cuchara que lo era de la yglesia parroquial de esta villa.”

Documento suelto. s.nº.

**COMPONER CUCHARA DE CÁLIZ Y AMPOLLA.**

1819.

“Ytem cinco reales que pago por la composición de una cuchara de un cáliz y ampolla de los santos óleos.”

L.V. s.nº.

**FUNDIR INCENSARIO DE PLATA.**

1830.

"Ytem quatrocientos reales que importo la fundición del viejo incensario con la plata que se les añadió."

L.VI. 5 vº.

**FUNDICIÓN Y AUMENTO DE LA NAVETA.**

1830.

"Ytem doscientos noventa que importo la fundición y aumento de la naveta."

L.VI. 5 vº.

**AUREOLA DE PLATA.**

1863.

“(...) que con la laureola de plata que se le hizo y costo cinquenta reales y su conducción a esta que importo treinta (...)”

L.VI. 36 rº.

#### **DORAR Y REPARAR VIRIL.**

1876.

“Por dorar y reparar el viril trescientos reales.”

L.VI. 104 vº.

#### **DORAR Y REFORMAR CÁLIZ Y PATENA.**

1876.

“Por dorar y reformar un cáliz y patena ciento cuatro.”

L.VI. 104 vº.

#### **CORONAS DE PLATA.**

1881-1882.

“A D. Antonio Lima de Vila por un vestido de seda con un manto para la Santísima Virgen, otro para el Niño, dos coronas de plata, (...) 926 reales.”

L.VII. s.nº.

#### **HACER CRISMERAS DE PLATA.**

Eduardo Rey Villaverde.

1907.

“A Don Eduardo Rey Villaverde de Santiago con autorización de su Emcia. por hacer unas crismeras de plata, con su caja de nogal (...)”

L. VI. s.nº.

#### **CERQUILLOS, RAYOS NUEVOS Y ARREGLAR ROSCA DE VIRIL.**

Eduardo Rey Villaverde.

1907.

“Al mismo D. Eduardo Rey ochenta reales por dos cirquillos, dos rayos nuevos y arreglar la rosca del viril, como ya se mandara en la anterior visita pastoral.”

L.VI. s.nº.

### **COMPONER CAMPANA.**

Juan de Lemos.

1779.

“(…) y composición de una campana de la parroquia y asimismo recibió Don Francisco de Sastres Pazos Figueira de mano de dicho Prado sesenta y tres reales de vellón para entregar a Juan de Lemos herrero vezino de los Molinos (…)”

L. IV. s.nº.

### **HACER CAMPANA.**

Francisco Antonio Blanco.

1781.

“(…) A Don Francisco Antonio Blanco maestro canpanero vezino de la ciudad de Santiago tres mill quinientos y treinta reales y veinte maravedies de vellón los mismos que lo ymporto la canpana nueba que dicho Don Francisco hiso de nuevo y condujo a esta villa de Mugía y coloco en el canpanario (….) selarios tamvien de un maestro de cantería que reparo la torre de las canpanas (…)”

L. IV. s.nº.

### **HIERROS DE LA CAMPANA.**

1826.

”Mas se le admiten trescientos cuarenta y un reales con ocho maravedís por los fierros de las campanas que se le entregaron al herrero.”

L.V. s.nº.

### **ENCEPAR CAMPANAS.**

Mouzo.

1826.

“Yten ciento treinta y siete reales que llebó Mouzo por encepar las campanas, pintarlas,(…)”

L.V. s.nº.

### **CAMPANA.**

Dámaso de Palacios.

1863.

“En el año de 1839 se fundió o hizo la fundición de la campana mayor para colocar en la nueva espadaña cuya campana halle rompida a mi ingreso en curato. Esta fundición la hizo en Santiago Don Damaso de Palacios maestro campanero. La campana vieja peso 387/2 libras: se le añadieron 18 libras y media y con todo importo la dicha fundición la suma de mil ochocientos setenta y nueve reales; quedando dicho maestro obligado a conducirla de aquí a Santiago y de Santiago a esta de su cuenta.”

L.VI. 37 rº.

### **REFUNDIR CAMPANA.**

Palacios.

1863.

“(…) A pesar de esto fue necesario pensar en volver a fundir de nuevo dicha campana y de echo se refundió en el año siguiente por el mismo Palacios; y esta segunda fundición sin que se le añadiese metal alguno tuvo de coste mil cuatrocientos setenta y cuatro reales según documentos que obran en mi poder.”

L.VI. 37 rº.

### **CAMPANA MAYOR.**

Melchor Ocampo.

1891.

“Con facultad de S.E. (que va adjunta) se adquirió para esta espadaña parroquial, una campana mayor de treinta arrobas que fabricó D. Melchor Ocampo, por el precio de cuatro mil reales y el metal de la inútil campana vieja que se entregó al mismo con igual superior facultad. Habiéndose recolectado de limosnas por el pueblo la cantidad de tres mil seiscientos sesenta y cuatro que entrego al Sr. Ocampo el depositario Sr. Romero, son data con cargo a la fabrica trescientos treinta y seis reales para completar la suma de los cuatro mil reales y veinticinco reales más al carpintero

por trabajos de arreglo y colocación en el hueco de la espadaña.”

L.VI. s.nº.

**CEPO PARA CAMPANA.**

1897.

“Del cepo para una campana y accesorios.”

L. VI. s.nº.

## **MUXÍA. Santuario de Nuestra Señora de la Barca.**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de la Capilla y hermita de Nuestra Señora de la Barca incluida en la villa de Mugía. 1694-1739.

II. Libro de la Cofradía de S. Antonio de Padua. 1736-1738.

III. Libro de las alagas de Nuestra Señora de la Barca. 1738-1756.

IV. Libro de cuentas y libramientos de cofradías y fábricas de la parroquial y Santuario de la Barca. 1779-1806

V. Mazo 2º de Libranzas de las fábricas de la parroquial y la Barca. 1807.

VI. Libro de Cuentas de Fábrica y Santuario de la Barca. 1830.

VII. Libro de Cuentas del Santuario de la Barca. 1851-1911.

-Documentos sueltos.<sup>30</sup>

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO**

I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1264. 1672.

II. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

---

<sup>30</sup> Estos documentos se encuentran en la parroquia y son hojas pertenecientes a diversos libros. Están agrupados en lotes y su estado es nefasto llegando a estar incluso quemados parcialmente.



### **OBRAS EN EL SANTUARIO.**

1703. VISITA.

“ (...) las obras y reparos de que necesita dicho Santuario valiéndose para ello del caudal de su cofradía fabrica limosna y ofertas de debotos como tanvien de la piedra y mas matteriales que se allaren ser de dicha capilla conforme a la dispusizion que a echo Don Juan Anttonio de Lamas y Caamaño para cuio aumento de obras de la limpieza y aseo de dicho santuario muy particularmente en carga su merced el cuidado, a dicho cura y celo que deve tener en que tan devoto santuario vaia en aumentto y cresca mas su devocion (...)”.

L. I. 20 vº.

### **DESCRIPCIÓN DE CAPILLA.**

1791. VISITA.

“Capillas. En términos de esta parroquia se halla la capilla de Nuestra Señora de la Barca la que es magnifica de cruzero y bobeda toda ella (...).

A.H.D.L.II. 53 vº.

### **OBRAS EN EL SANTUARIO.**

1863.

"Obras en el Santuario de la Barca. Primeramente y en el año de 1829 se trato de reparar de cal el techo reparando las nuevas grietas que se hallan abierto, de incintar por fuera las paredes del templo que no había llevado cal desde su conclusión cuyas paredes además de estar negras en gran parte estaba carcomida la cantería por el salitri también necesitaba blanco por adentro. Y como el templo tiene bastante elevación y presenta por lo tanto una dificultad fue necesario a benir a Santiago para traher un albañil havil que se encargase de la obra como en efecto se encargo el albañil que subió a las torres de la Catedral y que en la materia era tenido por el mas habil."

L. VI. 35 rº.

### **CONSTRUIR ESPADAÑA.**

1863.

"En el año 1834 se construyo la espadaña que dice frente a la puerta del norte en cuya obra se ocuparon cuatro maestros canteros por el tiempo de setenta y ocho días que a seis reales y medio cada uno importan la cantidad de dos mil veinte y ocho reales. Con mas ochenta reales de jornales de peones cincuenta reales de cal, diez y seis reales de carretas, sesenta y dos reales de apunte de pisos y cuñas, veinte y ocho reales para armar la Cabría y veinte y cuatro para cuerdas y veintos que todo suma la cantidad total de dos mil, dos cientos setenta y seis reales."

L. VI. 35 vº.

#### **OBRAS EN EL SANTUARIO.**

1864.

"Mas adelante se dará razón de las obras que se hicieron en el Santuario."

L.VII.11 rº.

**RETABLO.**

1694.

"Yttem mas diez y seis reales y medio de vellón que ansi mesmo declaró aver gastado con el maestro que trujo el rretablo para Nuestra Señora."

L. I. 7 vº.

**ASEGURAR RETABLO.**

1694.

"Mas diez reales de vellón del coste de unos puntones de fierro y para asegurar dicho Retablo."

L. I. 7 vº.

**COMPONER Y ASENTAR RETABLO.**

1694.

"Quinze reales de vellón que pago a un carpintero por conponer y asentar el rretablo viejo en dicha capilla."

L. I. 7 vº.

**PONTÓN PARA RETABLO NUEVO.**

1694.

"Real y medio de un ponton que compro para el rretablo nuevo."

L. I. 7 vº.

**RETABLO.**

Joseph Ygnacio.

1701.

"Yten mas dio en descargo y le fue admitido por dicho juez de comisión y contadores ciento y cuarenta y ocho reales de vellón que pago a Joseph Ygnacio carpintero en quenta del rretablo que se hizo en la capilla de Nuestra Señora de Barca además de los siento y noventa y cinco que tanvien pago su antesessor".

L. I. 36 rº-vº.

### **REEDIFICAR RETABLO.**

1705.

"Mas dio por descargo ducientos reales de vellón los mesmos que pago por la redificación del Retablo maior que se compusso según le fueron mandado dar del caudal de dicha yglesia."

L. I. 44 vº.

### **RETABLO E IMAGEN DE NTRA. SEÑORA.**

1720. VISITA.

" (...) continuando su vissita general y personal pusso a la Hermita de Nuestra Señora de la Barca, está en términos de esta dicha villa, hizo su Ilustrisima Oración en el altar mayor donde en nuevo retablo. Y sin dorar, se venera la Sagrada Imagen de Nuestra Señora (...)"

L. I. 44 vº.

### **RETABLOS E IMÁGENES.**

1720. VISITA.

" (...) halláronse a mas del altar mayor, otros dos altares colaterales, en el del lado del evangelio esta la Imagen de Cristo Crucificado, con retablo de madera dorado, y negro. Y al lado de la Epístola esta la Imagen de Nuestra Señora de la Soledad en retablo de madera todo dorado; (...)"

L. I. 44 vº.

### **FRONTALES.**

1720.

"Las alajas que se me entregaron después que se me han entregado las llaves del Santuario de Nuestra Señora de la Barca son las siguientes. En cinco de julio de sietecientos veinte entrego Don Francisco Antonio de Mourin maiordomo de los excelentísimos señores condes de Mazeda (...) Mas tres frontales de madera pintados; y sus marcos dorados. Y otro frontal por pintar que hesta en el colateral del Señor Santiago cuia imagen para el referido alttar está en el altar del Santísimo

Cristo depositada ynterin tanto se hace el retablo para el referido altar para de echo y puesto colocarlo en el."

L. I. 56 rº.

### **ALTARES, RETABLOS E IMÁGENES.**

1726. VISITA.

"(...) Y que además del altar mayor en que se veneran la sagrada Imagen del Santo Cristo colateral del evangelio, Nuestra Señora de la Soledad colateral de la epístola, San Juan Bautista en el cuerpo de la Yglesia de lado de la Epístola, y el de Santiago, en dicho cuerpo de la Hermita y lado del Evangelio todos con la debida dezencia (...)"

L. I. 69 vº- 70 rº-vº.

### **RESTAURAR SANTO CRISTO.**

1729-1730.

"Y ansimesmo cinquenta reales de vellón los mesmos que costó el restorar la Ymagen del Santísimo Cristo que se alla en dicho santuario".

L. I. 90 rº.

### **COMPONER ALTAR Y ANDAS DE S. ANTONIO DE PADUA.**

1738.

"Ytten treinta y seis reales y seis maravedies de vellón. Los mismos que hizo constar al pressente juez de comisión haverse gastado en la composición del colectoral, así de tablas clabos quartones y composición de las andas del santo, en que entra el jornal que debió pagar al maestro."

L. II. 234 rº.

### **HACER ANDAS DE NUESTRA SEÑORA.**

Juan Antonio Domínguez.

1753-1755.

"Bonifícansese que también da en dacta nuevecientos reales que tubo de coste la madera y hechura de las andas de Nuestra Señora según recibo firmado de Juan Antonio Domínguez su fecha primero de agosto de cinquenta y seis."

L. III. 11 rº.

### **HACER RETABLOS.**

1863.

"En el año de 1859 se hicieron los dos retablos colaterales, y se pintaron en 1850, su coste de escultura y pintura asciende a diez mil trescientos ochenta reales".

L. VI. 38 rº.

### **RETABLOS NUEVOS.**

1866.

"Mas trescientos cuarenta reales por el azeyte de las dos luminarias haviéndose aumentado una mas con motivo de los nuevos retablos."

L.VII. 12 rº.

### **ALTARES Y PÚLPITOS NUEVOS.**

1872.

"Altars y púlpitos nuevos.

Los colaterales de Nuestra Señora de la Concepción y de la Salud tienen de importe y echura en madera dos mil reales cada uno que los dos importan cuatro mil".

"Los púlpitos tienen de importe en madera y echura cuatrocientos reales cada uno que importan ochocientos reales los dos."

L.VII. 15 rº-vº.

### **IMAGEN DE LA SALETA.**

1872.

“Mas la imagen de la Saleta con sus dos pastores, todo echo y pintado y puesta en esta importó mil y ochocientos reales.”

L.VII. 15 vº.

### **IMAGEN DE LA CONCEPCIÓN.**

1872.

“El Sr. don Ramón Romero vezino de Canduas costeo la imagen de la Con<cep>cion pero el conduzirla a esta que costo ciento y veinte reales que de cuenta de los fondos, también lo fue la laureola de plata que tiene de coste otros cien reales que ambas partidas componen la de doscientos reales.”

L.VII. 15 vº.

### **RESTAURAR Y PINTAR S. JUAN BAUTISTA.**

1898.

“Por restaurar y pintar la imagen de S. Juan Bautista.”

L. VII. s.nº.

**PINTAR RETABLO.**

1694.

"Y otros tres reales que así mismo gasto con el pintor quando vino a pintarlo".

L. I. 7 vº.

**PINTAR RETABLO E IMAGEN DEL SANTÍSIMO CRISTO.**

1711.

"Mas dio por descargo aver pagado al pintor a cuenta de los settecientos y cinquenta reales en que se conzerto la pintura del retablo del Santísimo Cristo de la Barca y su imagen seiscientos y cinquenta y tres reales de vellón que consta por recibos aver pagado a dicho pintor con los mill y cien reales que se le pasaron en las quantas que dio de la fabrica.

Y así mismo noventa y siete reales que tomo a su cargo pagar a dicho pintor los mismos que le faltan para los settecientos y cinquenta reales en que fue ajustada dicha pintura de calidad que dicho santuario y fabrica queda libre de pagar de la pintura de dichos dos retablos así de la Barca como de la Yglesia Parroquial con los setecientos y cinquenta reales que pagaron las dos cofradías de Animas y Rosario."

L. I. 32 rº-vº.

**DORAR ANDAS DE NUESTRA SEÑORA.**

Gregorio Mallon.

1753-1755.

"Yten da en data y le hacen buenos mil y cien reales que pago por la doradura de dichas andas, consta de recibo dado por Gregorio Mallon pintor y dorador vezino de la ciudad de Santtiago su fecha veinte y tres de agosto del año pasado de cinquenta y seis."

L. III. 111 vº.

**PINTAR SANTÍSIMO CRISTO Y ALTAR.**

Bonifacio Rial y Luaces.

1779.



Cofradía del Santuario de la Barca.

“Señor Joseph de Prado depositario de la Arca de tres llaves desta Parrochial de esta villa, Cofradía y Santuario de Nuestra Señora de la Barca; en vista deste Libramiento servirase vuesa merced entregar a don Bonifacio Rial y Luaces Maestro de Pintor, vezino de la villa de Cee que pinto la Ymagen del Santísimo Christo de la Barca y su colateral que esta al lado del evangelio...setesientos sesenta y seis reales vellón(...) y lo restante que son seiscientos sesenta reales , se entregaran a dicho pintor (...)”

L. IV. s.nº.

### **PINTURA DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA.**

1830.

"Ytem trescientos quarenta reales que importo la pintura de la ymagen de Nuestra Señora de la Barca."

"Ytem treinta reales que importo la conducción de dicha imagen".

L. VI. 5 vº.

### **PINTAR ALTARES COLATERALES DE NTRA. SRA. DE LA CONCEPCIÓN Y DE LA SALUD.**

1872.

“Por pintura y mano de obra del pintor o sea lo que llebó el pintor mil y seicientos rreales por cada uno de los dos<sup>31</sup> que importan tres mil doscientos reales.”

“Las pinturas vinieron de la Habana gratis que costearon Don Manuel y Don Martín Fondevila.”

L.VII. 15 vº.

### **PINTAR DOS PÚLPITOS.**

1872.

---

<sup>31</sup> Se refiere a “Los colaterales de Nuestra Señora de la Conceución y de la Salud(...)” Que se citan en la noticia anterior.

“Ytem pintura de ambos<sup>32</sup> seiscientos reales.”

L.VII. 15 vº.

#### **PINTAR LA SANTÍSIMA VIRGEN.**

1881.

“Por traer la Ymagen de la Santísima Virgen de los de Santiago a donde se remitió a pintar por cuenta de D. Juan de Lorenzo González que también la había regalado y utensilios para el vestido ciento treinta y nueve.”

L.VII. 26 rº.

#### **PINTAR S. JOSÉ.**

1889.

“Pintura de S. José (Rec. 19) cien reales.”

L.VII. s.nº.

---

<sup>32</sup> Se refiere a dos púlpitos nuevos que se citan en una noticia anterior.

### **CORONA DEL NIÑO JESÚS.**

1714.

"Real y medio que pago a una persona que fue a la Puente del Puerto a buscar una corona del Niño Jesús que tiene Nuestra Señora que estava a componer."

L. I. 36 vº.

### **DOS ARAÑAS DE PLATA.**

1719.

"En la villa de Mugía a veinte y un días del mes de jullio de mill settezientos y diez y nueve años (...) don Gonzalo Pérez de Lima juez ordinario (...) entregó y pusso en dicho santuario dos lamparas grandes de platta que pesaron ducientos y veinte honzas y para ella avía recibido una grande y dos pequeñas que estarían en dicho santuario que avían pesado ciento y quarenta y nueve honzas y media con que se halla pesar de mas dicha dos lamparas settenta honzas y media (...)"

L. I. 43 vº.

### **DOS ARAÑAS DE PLATA.**

1720.

"En la villa de Mugía y denttro del santuario de Nuestra Señora de la Barca a cattorce días del mes de febrero de mill settezientos y veinte años por ante mi notario Don Francisco Antonio de Mourin mayordomo de los excelentísimos señores condes de Mazedá (...) y ansimismo de Don Francisco de Leira cura y rector de dicha villa entrego y pusso en dicho santuario de Nuestra Señora de la Barca dos arañas de plata cada una de ellas con quatro candeleros para velas (...)"

L. I. 44 rº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1720. INVENTARIO.

"Platta. Primeramente tiene dicha hermita un cáliz de platta sobredorado con su patena de lo mismo, que dio de limosna a esta hermita, y solo para su servicio el Doctor D. Joseph Bermúdez Mandiá, canónigo rectoral de la Santa Yglessia de Santiago. Mas otros dos cálices de platta con

sus patenas de lo mismo. El uno ya viejo y el otro nuevo que se hizo de diferentes alajillas que el el Ilustrísimo Sr.D. Anttonio de Monrroy, Arzobispo de Santiago mandó deshacer para este effecto.

Mas dos lampara de platta ambas de igual proporción, y cada una de ellas es la misma que consta del inventario antecedente manda hacer, y dio el capitán Alonso Estévez natural de esta villa viviendo en las Indias Filipinas. Y la otra es la que se a hecho nuebamente de dos lamparas una mediana, y otra pequeña que tenia esta hermita.

Mas dos arañas de plata, con quatro cañones para belas cada una, que dio de limosna Doña Gaspara Cathalina del Villar y Valladares vecina que fue de la Villa de Pontevedra. Mas dos coronas imperiales de plata sobredorada, que tienen puestas, una la imagen de Nuestra Señora y otra del Niño.

Mas quatro relicarios de palta sobredorada que an de servir para poner a Nuestra Señora.

Mas un cetro de plata sobredorada que tiene Nuestra Señora en la mano (...)"

L. I. 45 vº-46 rº-vº.

#### **HACER PLATO Y VINAGERAS DE PLATA.**

1720. VISITA.

"Item mandamos se hagan el plato y vinageras de plata como lo mandó el Illustrísimo Señor Monrroy en su bissita, deshaciendo para este fin, las coronas de plata viejas que ay de Nuestra Señora y el Niño y costando lo demás por esta fabrica."

L. I. 51 rº.

#### **ALAJAS DE PLATA.**

1720.

"Las alajas que se me entregaron después que se me han entregado las llaves del Santuario de Nuestra Señora de la Barca son las siguientes. En cinco de julio de sietecientos veinte entrego Don Francisco Antonio de Mourin maiordomo de los excelentísimos señores condes de Mazedo (...) En veinte de dicho mes y año de arriba entrego en este santuario de Nuestra Señor de la Barca el dicho Don Francisco Antonio de Mourin expresado en la partida de arriba una cruz de plata de peso

sesenta y dos onzas de plata (...)"

L. I. 52 rº.

### **OBJETOS DE PLATA.**

#### **1737. INVENTARIO.**

"En la villa de Mujía y dentro de las sacristía del santuario de Nuestra Señora de la Barca a primer día del mes de jullio de este año de mill setezientos treinta y siete (...) de todas ellas se hizo el inventario siguiente(...)

Plata. Un calix de plata con su patena todo ello sobredorado.

Otro calix de plata sobredorado por adentro y la patena sobredorada.

Otro calix de plata con su patena ya viejo.

Otro calix de plata con su patena sobredorado el copón, y patena por adentro.

Otro calix de plata sin patena nuevo.

Dos lamparas grandes de plata de yqual proporción que están colgadas de unas cadenas de fierro delante Nuestra Señora.

Dos arañas de plata con quatro cañones cada una para velas que están colagadas delante Nuestra Señora con sus cordones deriba con el Retablo Mayor.

Dos coronas de plata Ymperiales sobredoradas que tienen Nuestra Señora y el Niño.

Un zetro de plata sobredorado que también tiene nuestra señora.

Una cruz de plata con su peana y un lignuyn cruzis que está en la custodia del altar mayor.

Un copón de plata nuevo con su cruz dorada y el por adentro.

Dos pares de vinageras de plata con sus platillos de lo mismo.

Una campanilla de plata para tocar a santus.

Quatro relicarillos de plata y los tres de filigrana y todos ssobredorados que sirven para poner a Nuestra Señora.

Una alaxita de oro cubierta de Aljofares que tiene Nuestra Señora.

Otro relicario todo el de plata con las ymagenes de Cristo y María.

Otro relicario de plata con dos bidrios y dentro una ymagen pequena del santo Cristo ansimesmo de plata.

Dos candeleros de plata de atercia de alto.

Otro relicario de madera sobredorado con un Agnus Deys en medio que esta en la custodia de el altar mayor.

Otro relicario con una ymagen de bulto en medio de el de Santa Theressa de Jesús de la Higuera de San Pedro de Alcántara con un lazo de colonia colorada que también esta en la custodia de el altar mayor.

Un relicario de plata con su cinta de seda (...)

Mas un corazoncillo de platta todo afilegranado.

Tres cucharillas de plata que sirven para echar agua en los calizes quando se dize misa esta cada una en los calizes con quel se dize misa en el Altar maior en el del Sancto Cristo y en el de la Soledad.

Otros dos pares de vinageras de platta con sus platillos que un par de ellas dio con su platillo el Señor Don José y Don Arran canónigo en Santiago y el otro con el platillo un andiano que vino en el Gloriosio.

Otras do vinaxeras de platta con su platillo de lo mismo que dio de limosna Don Anttonio de Seixas (...) que en ttodas hazen diez vinaxeras y cinclo platillos."

L. III.10 vº-11 rº.

### **OBJETOS DE PLATA.**

1738.

"Primeramente se les hizo cargo a dichos cumplidores de cinco cálices los quatro con patenas y otro sin ella, todos ellos de plata según se allaron ynventariados en la primera partida del prezitado ynventario, los que pusieron de manifiesto. Ytten, las dos lamparas de arañas, coronas, zetro, cruz, copón, vinageras y platillos, campanilla, relicarios, cordonsillo de oro, alajita de Aljofares, y candeleros todo ellos de plata y oro que contiene dicha primera partida del ynventario todo lo qual asimesmo pusieron de manifiesto (...)"

L. III. 18 rº.

### **ALAJAS.**

1741. VISITA.

“(..) tiene 5 calizes, dos lamparas de plata, copón, (...) y una cruz para el altar (..) y cucharilla de plata (...)”.

A.H.D.L.I. 121 rº.

#### **HACER DOS CUCHARAS DE PLATA.**

1751.

"Con mas ocho reales que tubieron de coste dos cucharas de plata para dos cálices."

L. III.98 rº.

#### **HACER DOS INCENSARIOS DE PLATA.**

1752.

"Con mas da en data diez reales vellón que pago al propio que llebó el ynzensario de metal pra por el hacer los dos de plata de Nuestra Señora a la ciudad de Santiago."

L. III. 103 vº.

#### **CUBIERTA DE PLATA DE LA LÁMPARA.**

Francisco Turreira

1753-1755.

"Con mas duzientos un reales y ocho maravedies que tubo de coste una cubierta de plata de la lanpara de Nuestra Señora de la Barca que se hizo de nuebo ynfundiendo para ello la que tenia dicha lanpara viexa y gastada de peso de doze onzas a que se le añadieron otras cinco y un adarme de manera que oy pesa diez y siete honzas y un adarme consta de recibo firmado de Francisco Turreira su fecha veinte y siete de diziembre del expresado año de cinquenta y seis."

L. III. 112 vº.

#### **COMPONER BRAZOS DE ARAÑAS, VINAGERA, CUCHARA PARA UN CÁLIZ.**

Francisco Antonio Guzmán.

1750.

"Yten le admiten cinquenta reales coste que tubieron dos brazos de dos arañas, de plata y su reedificación, [...] de una binagera, rematte de una lampara y una cuchara para el cáliz, todo de lo mismo, que hizo constar por recivo de Francisco Antonio Guzmán platero, vezino de Santiago de ñereyjo con fecha de veinte y quatro de marzo pasado de setecientos y cinquenta".

L. III. 180 rº.

### **COMPOSICIÓN DE UNA ARAÑA.**

1759-1762.

"Mas se le admiten diez reales de vellón de la conposición de una araña de plata que se conpuso en la ciudad de Santiago."

L. III. 151 rº.

### **CUATRO CORNICOPIOS DE PLATA..**

1765.

"En la villa de Mugía a siete días del mes de septiembre de mil setecientos sesenta y cinco Don Gregorio Bernardo Mourin vezino de la ciudad de Santiago Apoderado General del Excelentísimo señor conde de Mazeda trajo por su mano y entrego en el santuario de Nuestra Señora de la Barca quatro cornicopios de plata que sirben de candeleros por la delantera del camarín de la Virgen y su peso según expuso dicho Don Gregorio pesan ochenta y dos pesos, además de su echura y para que haia razón de dicha entrega se anota de su horden en este libro y como notario, lo firmo Mugía y septiembre siete mil setecientos sesenta y cinco."

L. III.3 vº.

### **BLANQUEAR LA PLATA.**

Santos Milen.

1779.

"Yo Santos Milen Maestro de Platero y Dorador, natural del Reino de Nápoles, recibí de mano del Señor Joseph de Prado contenido en el libramiento de arriba trescientos cinquenta y quatro reales



de vellón por blanquear la plata de la Barca (...)”

L. IV. s.nº.

### **ALAJAS.**

1791. VISITA.

#### Inventario de alaxas y ornatos del Santuario.

Quatro lamparas de plata y dos arañas. Quatro coronas de Nuestra Señora y de Niño Jesús, dos de oro y dos de plata. Un dedo de oro. Una cadena de oro. Un anillo de oro con chispas de diamantes. Seis cálices uno sobredorado todo y los otros por adentro con sus respectivas patenas. Quatro carnucopias de plata. Una cruz de plata con reliquias y la autentica. Un copón sobredorado que solamente tiene servicio en los días de mayor concurso. Seis candeleros de plata con sus platillos y una campanilla. Una palmatoria con espaviladeras y cadena de plata. Dos yncensarios de plata (...) Además de estas alaxas se halla un inventario de otras como son pendientes, almendrillas, relicarios, rosarios, corales y escapularios cuias alaxas de reconocido y me he informado de que haze años están paradas y fueron de donatibos de varios debotos (...) se ha dispuesto y providenciado que en el día de la función principal se saquen a pujas y se vendan y su importe se ponga en el arca con quenta y razón.”

A.H.D.L.II. 53 vº.

### **COMPONER ARAÑAS DE PLATA.**

Blas Espín.

1807.

“(...) y a Don Blas Espín del Puerto ochenta reales por componer las dos Arañas de plata del Santuario de la Barca (...)”

L.V. s.nº.

### **ALAJAS.**

1810.

“Entregan para la guerra. Reciví de Don Juan Alberto de [...] cien reales de vellón de D. Mateo

Alvarez [...] para las urgencias del estado. Asimismo [...] remitió de las Fabricas de dichas yglesias y con [...] circular que saldrá para el efecto. (Guerra napoleónica).

Lista de las alhajas que con esta [...] mantenimiento, defensa y subsidios de esta Prov <incia> prevenido por la superior de este (...)

Barca. Un dedo de oro de un tamaño regular [...] de sus extremidades, de él que estab[a] (...) de la Ymagen de Nuestra Señora de la Barc[ca].

Una Barquilla de Plata con [...] dientes que era de dicho Santuario de [la Barca].

Dos lámparas de plata del mismo Sa[ntuario de la Barca].

Tres cálices con sus patenas y cucharas del propio [San] tuario de la Barca.

Dos pares de vinageras con sus dos platillos, pertenecientes a dicho Santuario.

Dos candeleros de plata del referido Santuario.

Dos mecheros lartos de plata del Santuario.

Un copón pequeño y sin cruz en su remate de ydem.

Documento suelto. s.nº.

#### **DOS CORONAS DE PLATA.**

1862.

“A estas partidas se añade la de quinientos reales que tubieron de coste las dos coronas que fue necesario fabricar de plata, para presentar en lugar de las de oro que tiene la Santa Imagen de la Barca de la época en que fueron recogidas las alhajas de plata y oro de las Yglesias.”

L. VI. 38 vº.

#### **AUREOLAS DE PLATA Y CADENA DE IMAGEN DE LA SALETA.**

1872.

“La laureola de plata y cadena de lo mismo<sup>33</sup> doscientos veinte y ocho.”

L.VII. 15 vº.

---

<sup>33</sup> Hace referencia a la imagen de la Saleta citada en una cita anterior.

### **AUREOLA DE PLATA DE LA IMAGEN DE LA CONCEPCIÓN.**

1872.

“(...) que de cuenta de los fondos, también lo fue la laureola de plata que tiene de coste otros cien reales (...)”<sup>34</sup>.

L.VII. 15 vº.

### **ARREGLOS DE INCENSARIO, PIE DE NAVETA, CRUZ PARROQUIAL Y CALDERO DE PLATA.**

1879.

“Por autorización de su Excelencia el Sr. Arzobispo se vendieron ciento sesenta y cuatro onzas y media de plata vieja que importó en dinero. De esta plata se han invertido en un incensario nuevo, pie de naveta, alcachofa de la cruz parroquial, composición del caldero de plata y obras previas mas 62 onzas y 14 adarmes (...)”

L.VII. 24 vº.

### **DORAR CÁLIZ Y PATENA.**

Eduardo Rey Villaverde.

1908.

“Por dorar un cáliz y una patena, con autorización del Excelentísimo Sr. Cardenal, al platero de Santiago Eduardo Rey Villaverde.”

L.VII. s.nº.

---

<sup>34</sup> Esta aureola fue la de la imagen de la Concepción de la que se habla en la misma cita.

### **CAMPANAS DEL SANTUARIO.**

1835.

"Ytem dos mil cuatrocientos treinta reales que tubieron de coste total las campanas del Santuario incluso su conducción y colocación según consta de recibos auténticos producidos."

L. VI.15 vº.

### **CAMPANAS.**

1863.

"En 1835 fueron colocadas en dicha espadaña las nuevas campanas que tubieron de coste dos mil cuatrocientos treinta reales cuyo importe se dato en la liquidación del año de mil ochocientas treinta y cinco folio 15 vº y que se omite aquí su descargo."

L. VI. 35 vº.

**MUXIA.Capilla de S. Juan y de Ánimas.**

---

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Nemancos. 1791.

II. Libro de Varia. Nemancos. Carpeta 1147. 1859.

### **ESTADO DE LA CAPILLA.**

1791. VISITA.

“Asimismo se halla en esta villa la Capilla advocación de San Juan y de Ánimas (...) Hallase esta capilla mui indecente, arruinada su pared por la parte del vendabal y una crecida abertura en la parte del lebante (...).”

A.H.D.L. I. 54 rº.

### **ESTADO DE LA CAPILLA.**

1859.

“Luciano Roa vezino de la villa de Mujía, a V.E. sumisamente representa: que en el día de aier adquirió por título de compra de Don Antonio Rivero de Aguilar de esta ciudad el sitio o fundo y piedra de la Capilla que fue de Animas sita en aquella villa, unida a la casa del Padre del que dice, sin techo pasa de cinquenta años, y destinado actualmente a verduras, sus paredes inútiles están mandadas derribar por la autoridad local por amenazar próxima ruina. (...)”

Suplica tenga a bien autorizarle para poder edificar una casa en dicho fundo o en otro caso que el vendedor le vuelva el precio recibido.

Respuesta:

“(...) El cura que suscribe solo puede dar razón de que pasó la citada Capilla al Señor D. Antonio Rivero de Aguilar, vecino de la ciudad de Santiago, por herencia de sus antepasados y de que las ruinas y muros de dicha capilla y su fundo, con el de su tribuna, lo enagenó a Don Luciano Roa, de esta villa en 25 de julio 1859 sin gravamen, ni pensión de ningún género (...).”

A.H.D.L.II. s.nº.

**CÁLIZ Y PATENA.**

1791. VISITA.

“(...) y el cáliz, patena por dorar por adentro (...)”

A.H.D.L.I. 54 rº.

**LA O, Santa María.**

---

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1264. 1672.
- II. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1269. 1766.
- III. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.



### **HACER CAPILLA.**

1672-1674.

"(...) Este retor era sumamente pobre (...) Pide licencia para haçer una Capilla en correspondenzia de otra que hico a un Santo Christo mui devoto (...)"

L.I. Doc.nº 17.

### **OBRAS POR HACER EN CAPILLA MAYOR.**

1766.

"Mi dueño y Señor mio, participo a vuestra merced en como Don Lucas de Alvite se alla os fuera desta feligresía y en su casa en la Agranzon a menestero nesario y por despachar el propio le participo a vuestra merced en como esta fabrica tiene una obra para aser a fin de que esta el coro o Capilla Mayor al caerse mui aruinada por lo que participare al capellán y vezinos a fin de dar Razón a vuestra merced (...)"

L.II. 4 rº.

**ALAJAS.**

1791.VISITA.

"Ynventario de las alaxas y ornatos.

Una cruz de plata grande y dos que tienen pequeñas para el Pendón y el estandarte, copón y relicario sobredorados, viril también sobredorado; dos cálices también sobredorados por adentro con sus patenas, un yncensario con su naveta y cuchara y dos candeleros todo de plata; y la Corona de Nuestra Señora con su rostrillo sobredorado (...) ocho candeleros de bronce (...)"

L.III. 65 rº.

**LEIS, San Pedro.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Fábrica de S. Pedro de Leys. 1611 a 1757.

II. Libro de Fábrica de S. Pedro de Leis. 1768 a 1857.

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

#### **ADEREZAR EL CAMPANARIO.**

1615.

"Dio por descargo el dicho Juan Correa diez rreales de aderezar el campanario (...)"

L.I. 13 rº.

#### **PONER ALTAR MAYOR, ALTARES COLATERALES,...**

1641.

"Mas treinta y seis reales que lleb[aron] [los] pedreros que puceron el altar mayor, los colaterales y otras cossas."

L.I. 39 rº.

#### **REPARAR CORO O CAPILLA MAYOR.**

1644. VISITA.

" (...) Otrosi por quanto por algunas visitas se a mandado (...) rreparasen el coro o capilla maior de dicha Yglesia por estar con mucho piligro de caerse (...)"

L.I. 41 vº.

#### **REEDIFICAR NAVE DE LA IGLESIA.**

1674.

"Mas da en data ciento y ochenta y ocho reales y medio que costo el redificar la nabe de la iglesia y la cal de asentar las piedras con que paresse monta el descargo que da Diego Julio de Lema duscentos y setenta y cinco reales."

L.I. 79 vº.

#### **HACER ALTARES, ESCALERAS DE TRIBUNA Y ESCALERAS DE CAPILLA MAYOR.**

Pedro Pérez, Roque Figueroa, Ignacio Figueroa, Manuel Gamallo y Josef Gamallo.

1795.

"Yten quatrocientos doce reales vellón que tubieron de coste los dos colectores, (...) las

escaleras primeras de la tribuna, las escalera de la Capilla mayor (...) como fueron a Pedro Pérez cantero por catorce días a seis reales vellón y quartillo a Roque Figueroa a cinco por otros tantos, a Ignacio Figueroa por los mismos a quatro y medio, a Manuel Gamallo por los mismos días a cinco reales y a Josef Gamallo por los referidos catorze días a quatro que con setenta y ocho reales que llevo el maestro Manuel Gamallo hazen la referida partida de arriba."

L.II. 114 vº.

### **HACER LA TRIBUNA.**

1853.

"También data ochocientos reales en que fue rematada la tribuna previos los edictos correspondientes que se hizo de nuevo como es constante."

L.II. 188 vº.

### **SACAR EL RETABLO.**

1637 - 1640.

"Mas se le bajan quarenta y tres reales que compro de tablas y pontones para sacar el Retablo."

"Mas diez y siete reales que gastó en la comida que dio al official que pico el Retablo."

"Mas cincuenta reales del trabajo del official que pico el Retablo."

"Mas once reales de ir buscar la madera para el Retablo a Barcala."

L.I. 36 vº.

### **HACER CUSTODIA.**

1652. VISITA.

" (...) y se aga la custodia lo qual aga el mayordomo por cuenta de los alcances dentro de dos meses pena descomuni6n (...)"

L.I. 50 rº.

### **HACER CUSTODIA.**

1655. VISITA.

" (...) y agan la dicha custodia y ponga el Santísimo en ella como esta mandado dorándola y poniendo con decencia el dicho retablo (...)"

L.I. 55 rº.

### **HACER RETABLO.**

1659.

"Mas da por descargo de ducientos y ochenta reales que pago al carpintero que hizo dicho retablo."

L.I. 60 vº.

### **COMPRAR FRONTAL.**

1700-1711.

"Mas cinquenta y dos reales con que se compro un frontal."

L.I. 113 rº.

**HACER IMAGEN S. PEDRO.**

1726. VISITA.

" (...) Y haga imagen nueva de San Pedro que sea dezente."

L.I. 125 rº.

**IMAGEN DE S. PEDRO.**

Joseph de Malvarez.

1725-1726.

"Primeramente dio por descargo (...) para el que leba echo duzientos rreales de vellón los ciento y ochenta y siete y medio reales que costo la echura y efigie de una Ymagen de San Pedro y hizo de nuebo Joseph de Malvarez vezino de la villa de Noya en virtud de mandato de el Ilmo. Señor Arzobispo de Santiago para el altar maior de la Yglesia dicha [de San] Pedro de Leis y los doce rreales y medio dee gasto que a echo el escultor, criado y cavallería de traerlo desde la villa de Noya según consto de recivo."

L.I. 126 rº.

**HACER IMAGEN DE S. ANTONIO.**

1727.

"Mas ochenta y ocho rreales que pago para en quenta de la echura de la Ymagen de San Antonio que se hizo de nuebo para la yglesia de dicha feligresía además de quinze rreales que para la echura de dicha Ymagen dio Roque de Canosa de dicha feligresía."

"Y ansi mesmo diez y ocho rreales de vellón de una persona que trujo dicha Ymagen en una cavallería desde la villa de Noya y gasto que se hizo con el Maestro que lo hizo."

L.I. 127 vº.

**FRONTAL DE MADERA.**

1738. INVENTARIO.

" (...) Mas un frontal de madera pintado con su marco lo mismo nuevo y otro usado que sirve al altar de Santa Lucía."

L.I. 146 vº.

#### **FRONTALES DE MADERA.**

1750. INVENTARIO.

"Todos los frontales de madera pintada."

L.I. 168 vº.

#### **COMPONER ALTAR, PEANA Y TRIBUNA.**

1771.

"Mas setenta y siete reales que este Maiordomo y su hermano Juan según buena prudenzia llebaron por componer el altar y peana (...) con la composizi3n tambi3n de la tribuna."

L.II.23 vº.

#### **CUSTODIA.**

1776.

"Primeramente da en data doscientos y ochenta reales por una custodia que se ha echo para el altar maior de dicha Yglesia por la indecencia en que estaba S.Mg. en la que tenia, toda ella dorada a 3leo."

L.II. 31 rº.

#### **COMPONER S. PEDRO Y COLOCAR CUSTODIA.**

1776.

"Mas diez reales al Maestro escultor por la composici3n de el santo y poner la custodia en su lugar."

L.II. 31 rº.

#### **RETABLO.**



Ramón Noya.

1857.

"Primeramente data mil cuatrocientos reales que costo el retablo de la capilla mayor o coro; en cuia cantidad fue rematado en D. Ramón Noya como mas ventajoso postor a favor de la yglesia después de haber fijado los edictos y pasado el termino señalado en ellos por unanimidad de la parroquia y señor cura."

L.II. 194 rº.

**PINTAR SANTOS Y CUSTODIA.**

1606-1611.

"Mas tres ducados de pintar los santos y la costodia.(33)"

L.I. 4 vº.

**DORAR RETABLO.**

1659.

"Primeramente da por descargo dicho Domingo de Leis de quinientos reales que pago al pintor que doro el retablo."

L.I. 60 vº.

**PINTAR RETABLO, S. PEDRO Y UN CRUCIFIJO.**

1719.

"Dio por descargo primeramente a vista de los contadores quinientos y ochenta y quatro reales de vellón procedidos de la pintura de el retablo, imagen de el patrón San Pedro y de un crucifijo que se hizo siendo vicerector de sede vaquante Don Mathias Barreiro."

L.I. 119 vº.

**PINTURA DE S. PEDRO Y FRONTAL.**

1729.

"Ytten ducientos y diez y seis rreales que pago por la pintura del patrón San Pedro y la de un frontal de madera de dos caras que también se pinto para el altar maior."

L.I. 133 rº.

**PINTURA DE FRONTAL.**

Julio Antonio Gómez.

1754.

"Mas quarenta y cinco reales que llebó Julio Antonio [Gómez] pintor por la pintura del frontal la que suplió dicho pinttor."

L.I. 178 rº.

**PINTAR S. PEDRO.**

1776.

"Mas doscientos y noventa reales que pago al pintor por aver pintado a rojo de óleo la Ymagen de San Pedro de dicha parroquia (...) según recivos que presento de veinte y siete de Julio de este presente año."

L.II. 31 rº.

### **INVENTARIO DE ALAJAS.**

1611. VISITA.

"Un cáliz de plata el pie redondo y liso la mancana y canon labrado con seio y corona, su patena con una cruz."

"Otro cáliz de plata entredorado el pie redondo y liso el canon y mancana dorada con seis florones altos y seis [pina...]. En baxo y enriba fondo y bebedero dorado y la patena con un cruzfijo."

L.I. 1 vº.

### **RELICARIO DE PLATA.**

1606-1611.

"Quarenta y quatro rreales y medio que costo el rrelicario de plata para la yglesia."

L.I. 4 vº.

### **DORAR COPA Y PATENA DE UN CÁLIZ.**

1640. VISITA.

" (...) que se dore la copa y patena del calis blanco grande de dentro (...)"

L.I. 32 vº.

### **DOS CÁLICES Y UN RELICARIO.**

1645. INVENTARIO.

"Dos cálices de plata el uno dorada la patena y la copa y el dicho de plata. Un relicario de plata con su cruz que tiene un crucifijo (...)"

L.I. 211 vº.

### **HACER CRUZ DE PLATA.**

1647.

"Otrosí manda su merced se agan una crus nueva de plata lo qual se aga de dos meses (...)"

L.I. 44 rº.

**ADEREZAR CÁLIZ.**

1667 - 1669.

"Mas da por descargo treinta y tres reales del adrezo del calis de la yglesia."

L.I. 68 rº.

**CRISMERAS.**

1681.

"Mas da en data setenta y seis reales y medio al coste de las crismas que se compraron para dicha yglesia."

L.I. 87 rº.

**COMPRAR CÁLIZ.**

1693.

"Mas dio en descargo tres reales de comprar el calid que se ronpió."

L.I. 96 vº.

**COMPONER CRUZ.**

1698-1700.

"Mas dos reales que dio y tubo de coste el conponer la cruz de la iglesia."

L.I. 104 vº.

**COMPONER CRUZ.**

1713.

"Mas quince reales que gasto en la composizi3n de la cruz."

L.I. 114 rº.

**HACER CAJA DE PLATA.**

Diego de Guzmán.

1720.

"Mas dio por descargo quarenta y tres reales de vellón que llevo Diego de Guzmán por una caxa de plata con su echura para aver de llevar a su Divina Magestad a los enfermos."

L.I. 120 vº.

### **COMPONER Y BLANQUEAR CÁLIZ Y COPÓN.**

Diego de Guzmán.

1720.

"Mas dio por descargo diez reales de vellón de la composición y blanqueamiento así del cáliz como del copón de dicha Yglesia que llevo el mismo Digeo de Guzmán Platero."

L.I. 120 vº.

### **ALAJAS.**

1738.

"Inventario y reuento que hize de las alhajas y vienes que tiene la yglesia de San Pedro de Leys. (...) Mas un cáliz de plata sobredorada la copa por adentro con su patena y un lienzo de seda encarnado que la cubre nuevo (...)

Mas un copón de plata pequeño nuevo (...) Mas un relicario de plata en que se lleva el viático a los enfermos (...)"

L.I. 146 rº-vº.

### **ALAJAS.**

1750. INVENTARIO.

" (...) Mas dos cálices de plata el uno sobredorada la copa por dentro con sus patenas y una cucharita de plata para el agua (...) Mas un copón de plata para adentro de la custodia (...) Mas un relicario de plata para llebar el viático a los enfermos pendiente de una zinta (...) Mas una caja con sus me[...] ampollas para los santos óleos de plata con sus cucharillas (...) Mas un pie torneado para la cruz nueba."

L.I. 167 vº, 168 rº-vº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1776. INVENTARIO.

"Ynventario y recuento de los vienes y alaxas de San Pedro de Leys. Primeramente. Plata. Un copón de plata nuevo y dorado todo por adentro. Una naveta con su cucharita todo nuevo y de plata. Dos cálices de plata con sus patenas sin cucharitas; el uno viejo y el otro usado. Una caxita de plata para el viatico (...)"

" (...) tres reliquarios de plata el uno grande y los dos pequeños, una benera pequeña de plata (...)"

L.II. 33 rº, 34 rº.

### **FUNDIR CÁLIZ, REPARAR PATENA Y DORARLOS; DORAR COPA DE CÁLIZ, PATENA Y CAJA DEL VIÁTICO.**

1778. VISITA.

"Mandatos. Manda su merced se funda la copa de un cáliz, repare su patena, dore uno y otro, como también la copa de otro cáliz y patena, y la cajilla en que se lleva el beatico a los enfermos, y todo per la parte interior y superior respective (...)"

L.II. 35 rº.

### **INCENSARIO DE PLATA.**

1782-1783.

"Mas se le admite en data seiscientos reales vellón coste de un Yncenssario de plata que se hizo para dicha Yglesia que tiene de plata veinte onzas y quarta."

L.II.45 rº.

### **PIE DE LA CRUZ.**

1783.

"Mas catorce reales del pie de la cruz según recivo que de uno y otro presento del Maestro."

L.II.47 vº-48 rº.

### **CRUZ DE PLATA.**

1787.

"Mas trescientos y veinte y quatro reales conste de la cruz de Plata que se hizo para dicho pendón que pesó once onzas y media y dos en el armes que con ocho reales de echura cada onza importa la dicha cantidad."

L.II. 52 rº.

### **ALAJAS.**

1791. VISITA.

" (...) una cruz pequeña de plata del pendón, dos cálices con sus patenas, el copón y el relicario todo de plata y sobredorado por adentro, y las chrismeras, yncensario y naveta de plata, una cruz grande, una lampara, (...) "

A.H.D.L.I. 77 vº.

### **COMPONER CRUZ DEL PENDÓN.**

1801.

"Ydem se le datan cinquenta reales por composición (...) de cruz de pendón."

L.II. 21 vº.



### **HACER CAMPANA.**

Francisco Anttonio Blanco y Pedro de Cobas.

1768.

"Mas se le admite en data ciento diez y ocho reales que entrego a Francisco Anttonio Blanco para aiuda de la campana que como maestro de ella hizo como consta de su recibo que dio su fecha veinte y dos de octubre de setenta y ocho."<sup>35</sup>

"Con mas diez y seis reales que costo la echura del zepo de la campana que hizo Pedro de Cobas de la misma vezindad mas diez y ocho reales que constaron los fierros de dicho zepo ymportan estas dos partidas treinta y quatro reales."

L.II. 18 vº.

### **CAMPANA.**

Blas Espín y Juan de Pazos.

1796.

"Yten quarenta y ocho reales que se pagaron en esta manera treinta a Blas Espín por auferar la campana grande y echarle el ara para colgar la lengueta y diez y ocho reales Juan de Pazos herrero por dicha ara y herraje del zepo."

L.II. 115 vº.

### **CEPO PARA LA CAMPANA.**

1825.

"Ytem diez reales que costo un cepo para la campana según que todo es notorio."

L.II. 152 rº.

### **COMPONER LA CAMPANA.**

1836.

---

<sup>35</sup>. Probablemente el año sería el sesenta y ocho como corresponde a la fecha de las cuentas.

"También en data ochenta y dos reales que dio a Francisco de Leys mayordomo que fue en el año pasado de treinta y nueve para ayuda de componer la campana."<sup>36</sup>

L.II. 167 vº.

#### **COMPONER CAMPANA.**

1839.

"Asimismo da en data trescientos quarenta reales que importo la composición de la campana, badajo y cadena que recibió de sus antecesores (...)"

L.II. 171 rº.

#### **HACER CAMPANA.**

1842.

"Primeramente data los mismos mil trescientos cuarenta y nueve reales y treinta y dos maravedies que dio al campanero por la campana, que se hizo para la yglesia que aunque costo mas doscientos treinta reales y dos maravedies los suplió la parroquia por comparto."

L.II. 174 rº.

---

<sup>36</sup>.La fecha de las cuentas es clara: 1836. No se explica la referencia a "en el año pasado de treinta y nueve".

## **OZÓN, San Martín.**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de Cofradías de Nuestra Señora del Rosario y San Miguel. 1644-1728.
- II. Libro de Culto de San Martín de Ozón. 1685-1850.<sup>37</sup>
- III. Libro de la Cofradía de Ánimas y S. Miguel. 1687-1856.
- IV. Libro de Cofradía de San Antonio de Padua. 1767-1885.
- V. Libro de Cuentas de Culto de San Martín de Ozón. 1884-1925.
- VI. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento de S. Martín de Ozón. 1885-1925.
- VII. Libro de Culto de S. Martín de Ozón. 1925-1994.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

---

<sup>37</sup>.El estado de este libro no permite ver la numeración. A la altura del folio 48 aparece una numeración reciente realizada a bolígrafo que no es fiable. Para evitar confusiones se han citado las páginas de este libro con "s.nº."

### **REEDIFICAR IGLESIA.**

1694. VISITA.

"Obras (...) como tanvien hágase aca de cerrar, redificar y conponer dicha yglesia y atrio de ella de manera que este con la seguridad y decencia que se requiere (...)"

L.II. s.nº.

### **OBRAS EN LA CAPILLA DE ÁNIMAS.**

1706-1707.

"Mas dio en descargo dozientos y diez y ocho reales de vellón que entrego para la obra de la Capilla de Animas con despacho que ubo para la dicha obra."

L.I. s.nº.

### **HACER CAPILLA DE ÁNIMAS.**

1706.

"Ytem da por descargo quatrocientos y sesenta y quatro reales que se quitaron para hacer la Capilla de Animas."

L.III. 36 rº.

### **REEDIFICACIÓN DE LA CAPILLA DE ÁNIMAS.**

1706-1707.

"Mas da por descargo ciento y treynta y seis reales que se quitaron para la reedificación de la Capilla de Animas."

L.III. 37 vº.

### **REEDIFICACIÓN DE LA CAPILLA DE ÁNIMAS.**

1707-1708.

"Yttem quinientos que se sacaron y fueron compartidos a dicha cofradía por segundo compartio para la reedificación de la Capilla de Animas."

L.III. 38 vº.

### **PAGAR OBRAS DE LA CAPILLA DE ÁNIMAS Y SACRISTÍA.**

1707-1708.

"Ytem mas se le admiten en descargo ciento y cinquenta y cinco reales de vellón que por ter un compartio toco y se cargaron a dicha cofradía para la paga de dicha capilla<sup>38</sup> y sacristía."

L.III. 38 vº.

### **OBRAS EN LA CAPILLA DE ÁNIMAS.**

1708.

"Mas da en descargo dozientos y veinte reales que dio al Presente cura para la obra de la Capilla de Ánimas con despacho que hubo para eso."

"Mas da en descargo cien reales que (...) dio para la Capilla de Animas que se hizo de nuebo."

L.I. s.nº.

### **REEDIFICAR SACRISTÍA Y CAMBIAR CAMPANARIO.**

1766. VISITA.

"Que respecto a la Sacristía de esta yglesia se halla amenazando ruina, entrando en ella el agua y destruyendo los ornatos y mas alhajas, manda su merced que el padre cura disponga el que se reedifique y componga dicha sacristía, mudando, siendo necessario para su seguridad el Campanario, que en ella se halla o según le pareciese mas conveniente (...)"

L.II. s.nº.

### **COMPONER CORO, ABRIR TRAGALUCES Y ARCO DE LA CAPILLA MAYOR.**

Simón de Sar.

1710-1711.

"Mas dio en descargo sesenta reales que llebó Simón de Sar por componer y acortar el coro i sobrado para dar mas luz a la yglesia, abrir los tragaluces de encima del sobrado, y arco de la

---

<sup>38</sup> Se refiere a la Capilla de Ánimas.

Capilla Mayor para el mismo fin (...)"

L.II. s.nº.

### **DESCRIPCIÓN DE IGLESIA.**

1888. INVENTARIO.

"La iglesia parroquial de San Martín de Ozón se halla en la posición de Este a Oeste unidas por la parte sur a la casa rectoral, y tiene de largo desde el altar mayor a la puerta principal noventa y ocho cuartas, y de ancho en su mayor extensión sesenta y dos. Estas dos ellas, inclúen a la sacristía, pisadas de madera de pino sobre baldosas de piedra de cantería y artesonadas de lo mismo la nabe del sur, la principal y las del norte están de castaño, pero tan viejo y deteriorado que es imprescindible su inmediata sustitución. Tiene tres tribunas de madera de pino correspondientes a cada una de las nabes (...) Al frente de los dos altares de las nabes colaterales hay dos sacristías, que sirven unas para el cura, y otras para los sacerdotes. Se entra a la iglesia por dos puertas, la una pública que es la principal que mira al atrio y la otra colateral que únicamente sirve para el cura y sus familiares ir de la casa a la iglesia (...)

L.V. 19 rºvº

### **ESPADAÑA.**

1888. INVENTARIO.

" (...) Sobre la nabe norte de la iglesia hay una espadaña de muy corta elevación con dos campanas (...)"

L.V. 19 vº.

### **OBRAS EN EL BAPTISTERIO.**

1893.

"Doy mas seiscientos ochenta reales en que ajuste con el maestro cantero Andrés Raposo la nueva obra del baptisterio consistente en hacer dos paredes, una puerta de entrada en él desde la iglesia y una ventana para darle luz con más el ensamblado y traslación de la pila; según todo consta del recibo numero 45".

L.V. 49 rº.

**ABRIR VENTANA EN LA IGLESIA.**

1901.

"Por los gastos que se ocasionaron por abrir una ventana en la yglesia en la parte sur doscientos tres reales según el recibo numero dos."

L.V. 69 rº.

**HACER TABIQUE EN BAPTISTERIO Y AUMENTAR VENTANA.**

Antonio Moreira.

1925.

" (...) A Antonio Moreira de Quintáns por hacer el tabique de ladrillo del bautisterio, aumentar la ventana del cuarto sur, (...) "

L.VII. 3.

**ABRIR VENTANA.**

Manuel Pazos.

1927.

"A Manuel Pazos tres días abriendo la ventana naciente cuerpo del Norte de la Iglesia por dar poca luz (...) nueve pesetas."

L.VII. 5.

**OBRAS EN LA IGLESIA.**

1967. VISITA.

" (...) Le alabó igualmente las obras de la iglesia parroquial y sus proyectos en la misma para lo futuro, la que quiere dotar con tres naves completas haciéndola así lo suficientemente capaz para la parroquia (...) "

L.VII. 59-60.

**FRONTAL.**

1648-1649.

"Mas se le passa en descargo después de haver firmado esta quantas quarenta y quatro reales que dio para ayuda de conprar un frontal que se pusso en el alt[a]r mayor de la Yglessia con constentimiento de los dichos cofrades de San Miguel y de las demás Cofradías, con lo qual viene a ser alcanzado dicho Amaro Agulleiro en ducientos y cinquenta y seis reales en dinero y en ocho libras y una quenta de cera (...)"

L.I. s.nº.

**FRONTAL.**

1650.

"A de aber diez ducados que dio para ayuda del frontal que esta en el altar maior con consentimiento de todos los cofrades."

L.I. s.nº.

**FRONTAL.**

1655.

"Yten que dio quatro ducados para el frontal de la Yglesia que esta en el altar mayor."

L.I. s.nº.

**RETABLO.**

1719.

"Da y se le admite en descargo trescientos y sesenta y tres reales del retablo que se izo para la capilla de Nuestra Señora de Ánimas."

L.I. s.nº.

**COMPONER ALTAR DEL SANTO CRISTO.**



1711.

"Mas nueve reales de tres días de ocupación de un maestro por la composición del altar del Santo Cristo y otras obras de un sirviente."

L.II. s.nº.

### **INVENTARIO.**

1726.

" (...) tres frontales de madera, sin contar el de la Capilla de San Benito, (...) "

L.I. s.nº.

### **HACER CAJA PARA EL SANTO.**

1694-1695.

"Mas da en descargo quarenta y ocho reales y medio de la caja que se hizo para el Santo."

L.III. 24 rº.

### **COMPRAR S. MIGUEL.**

1830-1831.

"Ytem se descarga de doscientos noventa y dos reales que costó el San Miguel echo y pintado de nuebo."

L.III. 254 vº.

### **RETABLO DE SAN ANTONIO.**

1789-1800.

"Yten quinientos noventa y cinco reales vellón que costo el retablo del santo con guardapolvo, mesa de altar y atril."

L.IV. 69 vº.

### **HACER TARIMA DEL ALTAR DE S. ANTONIO.**

1796-1797.

"Yten da por descargo veinte y cinco reales y doce maravedies, que costo una tarima nueva que se hizo para el altar de San Antonio."

L.IV. 104 rº.

### **COMPRAR IMAGEN DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN.**

1888.

"Doy en data seiscientos cincuenta reales con cargo a la partida octava que del fondo de Hijas de María tomé para pagar una Purísima Concepción en la forma siguiente: 11. Por la imagen hecha y pintada, quinientos veinte; (...) y por embalage y porte desde Santiago a esta treinta (...)"

L.V. 17 vº.

### **RESTAURAR LOS CUATRO ALTARES.**

1888.

" (...) y en restaurar los cuatro altares de las mismas, incluyendo en dicha cantidad maderas, clavazón, y jornal de carpintero, según todo mas por estenso consta del recibo numero 53."

L.V. 17 vº.

### **ARCOS PARA EL MONUMENTO.**

1901-1902.

"Idem noventa y seis reales por dos arcos grandes para la fachada del monumento, cuatro columnas, maderas, (...)"

L.VI. 113.

### **DESCRIPCIÓN DE ALTARES.**

1888. INVENTARIO.

" (...) Tiene cinco altares, incluso el mayor, todos ellos de cortas elevaciones por serlo también las iglesias, pues no alcanzan mas que veinte y cinco cuartas sus paredes (...)"

L.V. 19 rº-vº.

### **PÚLPITO DE PIEDRA.**

1888. INVENTARIO.

" (...) Enclavado en la pared norte de la nave principal hay un púlpito de piedra (...)"

L.V. 19 vº.

### **IMÁGENES DE LA IGLESIA.**

1888. INVENTARIO.

" (...) Hay en el altar mayor las de San Martín, patrón de la parroquia, la de Nuestra Señora del Carmen, bajo de su fancil a la derecha, la de San Roque a la izquierda y la de San José en medio sobre la custodia. Hay en la nabe del norte y altar principal la de Nuestra Señora del Rosario en medio dentro de una urna con cristal, al lado derecho la de San Miguel y al izquierdo la de San Isidro Labrador. Al lado norte de esta nabe hay el altar del Santo Cristo, dicho así por contener dentro de sus puertas vidrieras la imagen de Jesús crucificado puesto en la agonía, y la de la Santísima Virgen de las Dolores a sus pies. Hay en el altar principal de la nabe del sur la imagen de la Virgen bajo el titulo de la Concepción dentro de escaparate con cristales, sobre ella en hornacina mas elevada la de San Benito y en otras dos al par de la primera la de San Nicolás, a la derecha y la de San Felix a la izquierda. Al lado sur de esta nabe esta el altar de San Antonio de Padua, que contiene únicamente la imagen de este santo. De modo que en quanto son catorce las imágenes que hay en esta iglesia la mayor parte de muy mala escultura (...)"

L.V. 20 vº-21 rº.

### **IMAGEN DE S. JOSÉ.**

1890.

"Por último doy en data seiscientos nobenta reales con cargo a la partida sesta como importe de una imagen de San José de un metro de altura, incluyendo en dicha cantidad las aureolas del santo y potencias del Niño de plata (...) con mas treinta reales de porte desde Santiago, según consta de los recibos números 15 y 16"

L.V. 38 rº.

#### **IMAGEN DE LA VIRGEN DEL ROSARIO.**

1893.

"Doy en data mil doscientos reales en descargo de las partidas sesta del anterior cargo como importe de una imagen de la Virgen del Rosario con el Niño y la de Santo Domingo arrodillado a sus pies en actitud de recibir la misma el rosario, según todo consta del recibo número 43".

"Doy mas cincuenta reales en descargo de la misma partida sesta como importe de la conducción de dicha imagen desde Santiago a esta de Ozón."

L.V. 48 vº-49 rº.

#### **IMAGEN DE VESTIR DE DOLOROSA Y SOLEDAD.**

1895.

"Por ultimo también consigno que por cuenta de una colecta que se hizo en la parroquia se compró una imagen de vestir que sirve para Dolorosa y Soledad, nada mas que con cambiarle de manos y posición; cuya imagen con sus dos trajes de gala y de diario, y porte desde Santiago, costó setecientos siete reales según en parte consta de los recibos números 10 y 11."

L.V. 54 rº.

#### **IMAGEN DE S. JUAN EVANGELISTA.**

1897.

"Por ultimo consigno que por cuenta de una persona devota y caritativa se compró un San Juan Evangelista, que con porte y conducción desde Santiago costó cuatrocientos setenta reales, según consta del recibo numero 6."

L.V. 60 vº.

#### **CUSTODIA PINTADA CON DORADO.**

1905.

"Una custodia de madera pintada con dorado para exponer a J.P. de dieciséis reales."

L.V. 76 rº.

**HACER RETABLO.**

1907.

"Item ciento sesenta y siete pesetas con veinte y cinco céntimos importe el hacer el retablo sur de la yglesia que fue necesario hacer de nuevo por estar el viejo enteramente apolillado incluyendo el albayado, maderas y mas necesario hecho todo a jornal."

L.V. 81 rº.

**LIMPIAR RETABLOS E IMÁGENES.**

1907.

"Item por labar los retablos y las ymagenes todas de la yglesia se dio al sacristán seis pesetas."

L.V. 81 rº.

**DORAR RETABLO.**

1655.

"A de aver que dio tres ducados para ajuda de dorar el Retablo de la Yglesia."

L.I. s.nº.

**PINTAR RETABLO.**

1655.

"A de aver que dio beinte ducados para ajuda de pintar el retablo de la Yglesia."

L.I. s.nº.

**PINTAR Y DORAR S. MIGUEL.**

1655.

"Yten que dio tres ducados para pintar y dorar al S. San Miguel."

L.I. s.nº.

**PINTAR CRISTO.**

1850-1862.

"Por pintar la efigie del Santísimo Cristo, composición de su urna, (...) y manutención de los carpinteros y pintor, doscientos diez reales."

L.II. s.nº.

**PINTAR SANTO Y CAJA.**

1694-1695.

"Mas da en descargo ciento y nobenta reales de pintar el santo y caja."

L.III. 24 rº.

**DORAR Y PINTAR RETABLO DE S. MIGUEL.**

1733-1734.

"Primeramente dio en datta y se le admitieron sietecientos y sesenta reales de vellón que pago al

pintor que doro y pinto el retablo de San Miguel."

L.III. 82 vº.

#### **DORAR Y PINTAR ALTAR DE SAN ANTONIO.**

1789-1800.

"Yten por dorar y pintar dicho altar de San Antonio seisientos y setenta reales vellón."

L.IV. 69 vº.

#### **PINTAR NTRA. SRA. DEL ROSARIO Y NIÑO DIOS.**

1860-1863.

"Ydem cien reales que se gastaron en composición y pintura de Nuestra Señora del Rosario y del Niño Dios por estar toda carcomida de la polilla."

L.IV. 162 vº.

#### **PINTAR Y RETOCAR IMAGEN DE S. ANTONIO.**

1889.

" (...) También en este dicho año se pinto y retoco la imagen de San Antonio por cuenta de la muger de aquel Dona Ignocencia Leis, habiendo costado ciento cuarenta reales (...)"

L.V. 31 rº-vº.

#### **PINTAR IMAGEN DE S. ROQUE.**

1977.

"Pintar imagen de S. Roque. 8000 pts."

L.VII. 74.

#### **ALAJAS.**

1694. INVENTARIO.

"En 28 de febrero del año de 1964 yo Domingo de Berbia clérigo presvitero (...) puse en memorial en este libro los vienes que tiene dicha fravica y los entrego a Bastian de Muiño (...) mayordomo de dicha fabrica (...)

(...) mas un relicario de plata donde se lleba el S.S. a los enfermos con su bolsa nueba de seda, una crismera de plata de los santos óleos, otra ampolleta de plata para la unsion de los enfermos. El relicario donde se guarda su dibina magestad sacramentado, el beril y crus grande de plata, (...) quatro coronas de plata desde Nuestra Señora y dos de los ninos más pequeñas (...) un agnus de plata de Nuestra Señora, (...)"

L.II. s.nº.

#### **COMPONER UN CÁLIZ.**

1701.

"Mas da por descargo dose reales de la conposición de un cáliz."

L.II. s.nº.

#### **COMPONER CORONA.**

1705.

"Mas medio real de inzienso y medio que gasto en conponer la corona."

L.I. s.nº.

#### **COMPONER ALGUNAS ALAJAS.**

1707.

"Mas se rebaxan dos reales y doce maravedies de composición de algunas alajas de la yglesia."

L.II. s.nº.

#### **COMPONER UN CÁLIZ.**

1717.

"Mas treinta reales que costo la composición de un cáliz antes de hacerse el nuebo."



L.II. s.nº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1725. INVENTARIO.

"Alhajas de plata.

Una cruz de plata que es la cruz de la Parroquia, tres cálices dos dellos todos de plata y uno destos dos sobredorado; y el tercero de plata el vaso de arriba es de plata y el pie de bronce u otro metal; que suele servir los días que está el sacramento patente; tres patenas de plata, una dellas esta sobredorada; mas un copón de plata con una cubierta de seda (...) ; iten un relicarito de plata en que se lleva el Sacramento a los enfermos; Iten un Incensario de plata que es de la Cofradía del Santísimo Sacramento de dicha Parroquial, Mas tres chrismeras de plata para los santos óleos; y una chrismera pequeña para la Santa Unción; Mas un relicario de plata que tiene el pecho la Imagen de Nuestra Señora que esta en el Altar Mayor; mas quatro coronas de plata que tienen las dos imágenes de Nuestra Señora la del Altar Mayor y la del Rosario; y los dos Niños de dicha imágenes; mas un medio viril de plata sobredorada en que se pone patente el Sacramento, las Minervas y fiestas del Sacramento en el pie de bronce que sigue a uno de los cálices sobredichos (...)"

L.II. s.nº.

### **INCENSARIO.**

1725. INVENTARIO.

"Ornamentos y alhajas de la Cofradía del Santísimo y su inventario.

El incensario de plata ya mencionado en este inventario,(...)"

L.II. s.nº.

### **CUCHARITAS DE PLATA.**

1725-1726.

"Mas siete reales y 17 maravedies de dos cucharitas de plata para los cálices de que se cargo."

L.II. s.nº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1726.

"Alhajas de plata.

Una cruz grande de plata que es la de la parroquia; tres cálices; dos todos de plata y el otro tiene la copa de plata y el pie de bronce; tres patenas una de ellas esta sobredorada; un copón de plata con una cubierta de seda, (...) un relicario de plata para administrar el viático; un incensario de plata, que es de la Cofradía del Santísimo; tres chrismeras de plata y otra pequeña de plata para administrar la Extrema Unción; un relicarito de plata esta en la de Nuestra Señora del Altar Maior; Mas quatro coronas de plata que están en las Imágenes de Nuestra Señora y de su hijo; un medio viril de plata en que se pone patente el Santísimo Sacramento."

L.II. s.nº.

### **INCENSARIO.**

1726.

"Ornamentos y alhajas de la Cofradía del Santísimo Sacramento.

El incensario de plata (...)"

L.II. s.nº.

### **CUCHILLEJO DE ORO.**

1727. VISITA.

"Mas da por descargo ducientos y diez y seis onzas de cuchillejo de oro sobre seda a razón de seis reales que por cada onza."

L.III. 60 vº.

### **ALAJAS.**

1737.

"Un guión de plata para las procesiones, un cáliz y patena de plata sobredorado, otro cáliz y patena de plata tiene el pie de bronce sobredorado, más otro cáliz y patena de plata, un copón de plata en que se guarda el Santísimo Sacramento, una cajita de plata, en que se lleva el viático a

los enfermos, dos cucharitas de plata para los calizes, un incensario de plata, tres chrismeras de plata con sus agujas para los santos óleos, otra ampolla pequeña de plata en que se lleva la Santa Unción a los enfermos, un medio viril de plata sobredorado, quatro coronas de plata que tienen los dos ymagines de Nuestra Señora y del Niño, una caxita de plata que tiene el pecho la ymagen de Nuestra Señora del Altar Maior, (...) un agnus."

L.II. s.nº.

#### **COPÓN DE PLATA.**

1741. VISITA.

" (...) ara a costa de fabrica y cofradías dejándolas surtidas un copón de plata con su pie dorado por dentro para lo qual sirvira la plata del que attualmente ay (...)”

L.II. s.nº.

#### **COMPONER AMPOLLAS.**

1745-1747.

"Mas dio en data diez reales de composición de las ampollas de los santos óleos."

L.II. s.nº.

#### **COMPONER CÁLIZ.**

1747-1749.

"Mas nuebe reales que costo la composición de un cáliz (...)”

L.II. s.nº.

#### **ESPIGÓN DE HIERRO PARA LA CRUZ.**

1761-1763.

"Mas dio en data quatro reales que consto un espigón de hierro que se hecho a la cruz de plata."

L.II. s.nº.

#### **COMPONER CUCHARITA DE PLATA.**

1767-1768.

"Mas otra peseta que costo una cucharita de plata para un cáliz que estaba faltoso de ella."

L.II. s.nº.

### **CUCHARA PARA CÁLIZ.**

1760-1770.

"Mas dio en descargo quatro reales vellón que le costo una cuchara

L.II. s.nº.

### **COMPONER AMPOLLA.**

1790-1793.

"Ytem se le hazen buenos tres reales que pago al platero por componer la ampollita de los óleos."

L.II. s.nº.

### **ALAJAS.**

1791. VISITA.

" (...) Inventario de las alaxas y ornatos. Un copón, relicario y tres cálizes con sus patenas y todo sobredorado por adentro; cruz de plata nueva y de especial echura, viril de plata, chrismeras de plata, yncensario y gabeta de plata (...)"

A.H.D.L.I. 61 vº.

### **COMPONER CRISMER Y CAJA.**

1804.

"Ytem dos reales a un platero por componer la crismera y caxa."

L.II. s.nº.

### **COMPRAR CUCHARA PARA CÁLIZ.**

1813.

"Ytem da por descargo quatro reales mas, que costo una cucharita que se compro para la naveta."

L.II. s.nº.

#### **COMPONER CUCHARITA DEL CÁLIZ.**

1813-1814.

"Primeramente da por descargo este Mayordomo un real, que costo la composición de una cucharita de un cáliz."

L.II. s.nº.

#### **AUREOLAS DE PLATA.**

1880.

"Por último doy en data seiscientos noventa reales con cargo a la partida sesta (...), incluyendo en dicha cantidad las aureolas del santo<sup>39</sup> y potencias del Niño de plata (...) con mas treinta reales de porte desde Santiago, según consta de los recibos números 15 y 16"

L.V. 38 rº.

#### **COMPONER Y AUMENTAR CORONA DE PLATA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO.**

1884.

"Mas doy en data ciento diez reales que pague por composición y aumento de plata a la corona de la Virgen del Rosario, según consta del recibo número 71."

L.V. 3 vº.

#### **CORONA DE PLATA PARA NIÑO JESÚS.**

1885.

---

<sup>39</sup> De S. José.

"Doy mas ciento diez reales importe de la corona de plata que regalo Don Manuel Senín para el Niño Jesús de la Virgen del Rosario, según consta del recibo número 151".

L. V. 6 rº.

### **AUREOLA DE PLATA DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN.**

1888.

" (...) por la aureola de plata con doce estrellas, cien."

L.V. 17 rº.

### **OBJETOS DE PLATA.**

1888. INVENTARIO.

"Objetos de plata. Una cruz parroquial de siete libras de peso de a veinte onzas las libras.

Cuatro cálices con sus correspondientes patenas y cucharillas de plata menos uno que tiene el pie de metal.

Un copón de lo mismo y un viril con cirquillo de plata y el resto de metal que se enrosca en el pie de un cáliz.

Un relicario o cagita de plata dorada para administrar el sagrado viático.

Tres ampollas de los santos óleos y crisma en una caja de madera, y la de este ultimo en una de plata.

Un incensario y nabeta con cucharilla muy viejos e inservibles.

Cuatro coronas: dos de la Virgen del Rosario y el Cristo; otras dos de la del Carmen y Niño; y unas diademas de doce estrellas de la Concepción."

L.V. 21 rº-vº.

### **ARREGLAR INCENSARIO Y NAVETA DE PLATA.**

1893.

"Doy mas en data trescientos ochenta reales en descargo de la partida setima del cargo anterior como importe del arreglo y reforma del incensario y nabeta viejos de plata con aumento de algunas; según consta todo del recibo número 42."

L.V. 48 vº.

#### **CRISMER DE PLATA.**

1893.

"Doy también ciento ochenta reales como importe de una crismera de plata para los santos óleos con su correspondiente caja de madera, según consta del recibo número 44".

L.V. 49 rº.

#### **COPÓN DE PLATA.**

1893-1894.

"Por último da en data trescientos cuarenta reales, como importe de un nuevo copón de plata que de acuerdo con los cofrades mandó hacer por ser el viejo inservible y hallarse deteriorado. Este nuevo copón pesa diez y nueve onzas y cinco adarmes habiendo tomado el platero a cuenta el viejo que peso diez."

L.VI. 64.

#### **CÁLIZ Y PATENA DE PLATA.**

1894.

"También consigno por ultimo para que de ello haya memoria que en este año se compró a espensas de una persona devota que lo regala a la iglesia, un cáliz nuevo con su patena, de peso de veinte onzas de plata, que costó seiscientos ochenta reales."

L.V. 51 vº.

#### **VIRIL DE PLATA.**

1894 - 1895.

" (...) y en consecuencia de dicho acuerdo da por ultimo en data mil nuebecientos veinte reales como importe de un nuevo viril de plata, treinta y dos onzas de peso, cuarenta y seis centímetros de alto, todo dorado a fuego y con su correspondiente cajón para preservación del polvo, según todo consta del recibo número 13, que también va unido a los de las cuentas del culto".

L.VI. 72.

**REFUNDIR CÁLIZ Y PATENA.**

1895.

"También consigno que por cuenta de un devoto se refundió un cáliz viejo de plata con su patena que pesaba diez y ocho onzas; y ahora el nuevo con patena y cucharilla pesa veinte y cuatro, habiendo costado todo trescientos diez reales, según consta del recibo numero 9."

L.V. 54 rº.

**CAJA Y CRISMERAS DE PLATA.**

1897.

"Doy noventa reales, como importe de una caja y crismera de plata con su cordón de seda, que mande hacer para el óleo de los enfermos o Extremaunción según consta del recibo numero 1."

L.V. 59 vº

**ESPADA DE PLATA.**

1897.

"Consigno también que por cuenta de la limosna que recauda la Virgen de los Dolores compré para su imagen una espada de plata que costó cincuenta reales; según consta del recibo numero 1."

L.V. 60 rº.

**ARREGLAR UNA CRISMERAS DE PLATA.**

1898.

"Doy mas veinte reales que pagué al platero por arreglar para el óleo de los enfermos una crismera vieja de plata y ponerle cordón de seda, según consta de recibo numero 9."

L.V. 62 rº.

**CAJA DE PLATA.**



1898.

"Doy mas cincuenta reales, que también pague al platero por una caja nueva de plata o relicario, que hizo para llevar el viático a los enfermos e imposibilitados (...)"

L.V. 62 rº.

#### **HACER CÁLIZ NUEVO, PATENA Y CUCHARILLA.**

1898.

"Consigno también que por cuenta de la limosna que se recauda en belas que ofrecen a los santos, y que por no ser necesarias se venden pagué al platero trescientos reales, como importe de la hechura de un cáliz nuevo con su patena y cucharilla de peso de veinte y una onzas y nueve adarmes de plata; dándole además a cuenta uno viejo que pesaba diez y ocho, según todo consta del recibo numero 19."

L.V. 63 rº.

#### **COMPONER, BLANQUEAR Y DORAR CRUZ PARROQUIAL DE PLATA.**

1898.

"Por último consigno también mande al platero componer, blanquear y dorar la cruz parroquial de plata, hacerle una vara de metal blanco y una caja de nogal para guardarla."

L.V. 63 rº-vº.

#### **LLAVE DE PLATA.**

1902.

"Por una llave de plata para el sagrario con estuche y cintas, cincuenta y cuatro reales."

L.V. 71 rº.

#### **COMPONER CRUZ PARROQUIAL.**

1904.

"Por componer faroles y ciriales y la cruz parroquial vieja: catorce reales."

L.V. 75 rº.

**COMPONER CORONA DEL NIÑO JESÚS.**

1907.

"Item dos pesetas que dio por componer la corona del Niño Jesús del Rosario."

L.V. 81 rº.

**COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1913-1914.

"Composición en la cruz de plata cien pesetas."

L.V. s.nº.

**COMPONER CRUZ PARROQUIAL.**

1914.

"Composición de una cruz parroquial de plata cinco pesetas y cincuenta céntimos."

L.V. 96 vº.

**CRUZ PARROQUIAL.**

1916.

"Composición de una cruz parroquial nueva, pesetas 9."

L.V. 97 vº.

**ARREGLAR CÁLIZ.**

1935.

"Por arreglar un cáliz roto por el pie diez pesetas."

L.VII.

**COMPONER CAMPANA.**

1703.

"Yten da por descargo veinte y quatro reales que se gastaron en componer la campana."

L.II. s.nº.

**HACER CAMPANA.**

1728-1729.

"Mas dozientos reales de vellón que entrego el Maiordomo al campanero por la hechura de una campana."

L.III. 70 vº.

**CEPO DE LA CAMPANA.**

1734-1735.

"Item dio en data treinta y seis reales y veinte y quatro maravedies de vellón que pago por veinte y quatro libras y media de hierro labrado para guarnecer el zepo de una canpana a razón de real y medio de vellón cada libra."

"Item dio en datta cinco reales de vellón que pago por el zepo que se echo a dicha canpana."

"Mas seis reales de vellón que pago al maestro que lo echo por el trabajo de dos días que ocupa."

L.II. s.nº.

**COMPONER CAMPANA.**

1769-1770.

"Mas dio en descargo ciento y veinte y ocho reales vellón que costo la composición de la campana, entrando en esto el veo o hierro del medio, y el zepo que se hicieron de nuevo, el clavarse y echura del zepo."

L.II. s.nº.

**CAMPANAS.**

1888. INVENTARIO.

" (...) una espadaña de muy corta elevación con dos campanas en bastante mal estado, una de siete y otra cinco arrobas y de tan poco corrido que apenas se oyen aquellas a la distancia de kilómetro y medio, y por este concepto completamente inútiles para avisar una parroquia tan dilatada."

L.V. 19 vº.

**BADAJOS DE HIERRO PARA LAS CAMPANAS.**

1889.

"Doy en data diez reales importe de un badajo de hierro de cuatro libras de peso que mandé hacer para las campanas pequeñas."

L.V. 30 rº.

## **OZÓN Capilla de S. Isidro Labrador. Quintáns.**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL**

I. Libro de Culto de S. Martín de Ozón. 1685-1850<sup>40</sup>.

II. Libro de Cofradía y Fábrica de S. Isidro. Ozón. 1734-1851.

III. Libro de Culto de S. Martín de Ozón. 1925-1994.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

---

<sup>40</sup> El estado de este libro no permite ver la numeración. A la altura del folio 48 aparece una numeración reciente realizada a bolígrafo que no es fiable. Por ello se han citado las página de este libro con “

### **COMPOSICIÓN DE LA CAPILLA.**

1750-1751.

"Mas dio en data treinta reales de composicion de capilla y campana."

L.II. 164 rº.

### **COMPONER CAPILLA DE S. ISIDRO.**

1764.

"Yten diez y ocho que pago a Rosendo López por el trabajo de conponer la capilla del santo<sup>41</sup>."

L.II. 176 rº.

### **DESCRIPCIÓN DE LA CAPILLA.**

1791. VISITA.

" (...) Capillanías. Reconoció su merced una capilla que se alla en termino de esta parroquia y en el lugar de Quintans de ella advocación de San Isidro Labrador, bastante yndecente de sus paredes, por falta de cal, por adentro y fuera, sin ornamentos sagrados algunos, (...)"

L.I. s.nº.

### **DESCRIPCIÓN DE LA CAPILLA.**

1817. VISITA.

" (...) Reconoció su merced una capilla titulada de San Ysidro consistente en términos de esta parroquia que (...) carece de hornamentos y basos sagrados para celebrar misa en las quartas dominicas (...)"

L.I. s.nº.

### **COMPONER CAPILLA DE S. ISIDRO.**

---

<sup>41</sup> S. Isidro.

1824 - 1832.

"Primeramente se descarga doscientos veinte reales que dio por ayuda e[n] la composición [d]e la capilla de San Ysidro."

L.II. 80 rº.

#### **PONER TIJERA EN LA CAPILLA.**

Pedro Novas.

1841-1842.

"Ydem ochenta reales que pago a Pedro Novas por las tijeras que ha puesto en la mencionada Capilla."

L.II. 83 rº.

#### **COMPONER CAPILLA.**

José Trillo.

1886.

"Doy por ultimo en data dos mil cuatrocientos veinte y seis reales de que me cargue por las partidas once para pago del carpintero Don José Trillo, del lugar de Pardiñas, parroquia de Santa Maria de la O, por el ajuste que con él hice de restaurar la capilla de San Isidro Labrador. Consistió dicha restauración en alzar tres cuartas de pared nueva sobre la vieja al cuerpo de dicha capilla; artesonarla y maderarla toda de pino incluso coro y oratorio; hacer el dicho oratorio de la parte suroeste (...)"

L.III.10 vº.

#### **ORATORIO AL NORDESTE DE LA CAPILLA.**

1887.

"Por ultimo doy en data con cargo a la partida doce del cargo precedente la cantidad de mil trescientos setenta y siete reales que costó la obra del nuevo oratorio que se hizo a la parte nordeste de la capilla de San Isidro Labrador, sita en el campo de la feria del lugar de Quintáns, para de este modo poder toda la gente que concurre a la feria oír misa con mas normalidad (...)"

L.III. 14 vº.

**PRÉSTAMO PARA OBRAS EN LA CAPILLA.**

1983.

"Hace cuatro años la comisión pro restauración de la capilla de Quintáns y el cura, con el fin de terminar las obras hemos solicitado al párroco del Santuario de la Barca en Mugía un p[r]estamo sin intereses de cien mil pesetas y por un tiempo cómodo a pagar, como resulta que el párroco de Mugía en el presente momento es el encargado de Ozón puede comenzar a resarcirse con el dinero de la cartilla quedando la fábrica de esta parroquia en la obligación de resarcirle hasta la totalidad."

L.IV. 88.



**FRONTALES.**

1737-1738.

"Ytem dio en data quarenta y quatro reales y veinte y seis maravedies de vellón que pago por siete tablas (...) y un frontal de la capilla de San Ysidro a razón de seis reales y quartillo cada una (...)"

"Mas dio en data quarenta y quatro reales y quatro maravedies de vellón que dio a un carpintero por razón de los salarios de doze días y medio que ocupo en hazer las puertas y un frontal de la Capilla de San Ysidro a razón de tres reales y diez y ocho maravedies vellón cada día."

L.II. 14 vº.

**COMPONER ALTARES.**

1742.

"Dio en data para cuenta de su cargo doszientos y quarenta un reales de vellón que importo la composición de la Capilla de el Santo en quanto a los altares y cuvierto de afuera (...)"

L.II.18 vº.

**HACER RETABLO.**

Joseph Cerviño.

1772-1773.

"Con mas da en data y se le admiten los contadores trescientos y veinte reales de vellón que tienen entregado a Joseph Cerviño en quien por dicho vicario cura y cofrades se remato la fabrica de el retablo nuevo que actualmente se esta haciendo en la capilla del santo y dicho remate ha sido en la cantidad de sietecientos y quarenta reales de vellón."

L.II. 187 vº.

**HACER RETABLO.**

Joseph Cerviño.

1776-1777.

"Ytten quatrozientos y veinte reales que Andrés de Leys y González Mayordomo que fue de esta

Cofradía entrego a Joseph Cerviño para completar los sieteientos y quarenta reales en que fue ajustado el altar, y los entrego del caudal del santo en nombre del presente mayordomo."

L.II. 191 vº.

### **RETABLOS E IMÁGENES.**

1791. VISITA.

" (...) las ymagenes que tie<ne> el rretablo mui viexas, carcomidas y podridas, que causan mas irrision que devocion, expecialmente tres, que se allan a los lados del rretablito que tiene, y una, la de San Ysidro que está en el mismo, al lado del evanxelio, faltoso de un pie desde la media pierna, y la de San Benito, que se alla en el rremate de dicho retablo, sin manos, por cuia ynpropiedad e yndecencia, manda, que las tres primeras ymagenes arriva dichas se entierren, la de San Ysidro, y San Benito se les ponga el pie, y mano rrespectivamente, y assi a estas, como a otra ymagen de San Ysidro que se alla en lo principal de del citado retablo, se le den pintura, por hallarensen enteramente deterioradas de ella, la que tubieron, y al mismo rretablo, se le de tanvien pintura, rraxen sus paredes (...)"

L.I. s.nº.

### **ESTADO DE RETABLOS E IMÁGENES.**

1791. VISITA.

" (...) En términos de esta parroquia y lugar de Quintans se halla la hermita de advocación de San Ysidro (...) y la halle mui indecente, tanto en sus paredes como en su retablo y principalmente en las ymagines que tiene que las mas se hallan carcomidas (...) y en vista de que he determinado que las ymagines viejas se entierren, las de mediano estado se compongan y pinten, como también su retablo (...)"

A.H.D.L.I. 61 vº.

### **COMPONER Y PINTAR S. ISIDRO.**

1794-1795.

"Yten da por descargo ciento y veinte y tres reales que pago por componer y pintar la imagen del santo."

L.II. 216 rº.

**HACER S. ISIDRO Y NUESTRA SEÑORA DE LA CABEZA.**

1822.

"Primeramente da por descargo dicho mayordomo quatrocientos reales que gasto en la echura de las dos imágenes del Glorioso San Ysidro y Nuestra Señora de la Cabeza."

L.II. 77 vº.

**PINTAR ALTAR Y FRONTAL DE S. ISIDRO Y RETOCAR SU IMAGEN.**

1795-1796.

"Yten da por descargo novecientos reales que pago a un pintor por pintar el altar, y frontal de San Ysidro, y retocar la imagen de dicho Santo."

L.II. 45 rº.

**PINTAR ALTAR MAYOR.**

1817. VISITA.

" (...) que aunque su altar e ymagenes se hallan con una regular desencia, (...) Mediante el altar mayor de esta yglesia se halla sin pintura se recomienda al Reverendísimo Padre Abad del Real Monasterio de San Martín de Santiago tenga la bondad de mandarlo pintar quando la infelicidad de los años se lo permita (...)"

L.I. s.nº.

**PINTAR SANTOS.**

1841-1842.

"Ydem sesenta y seis reales que pago a don Antonio de la Pintura de los santos."

L.II. 82 vº.

**ASA Y CEPO DE LA CAMPANA.**

1735-1736.

"Ytem da en datta diez y seis reales de vellón que dio al Maestro que echo una assa a la campana y hizo el erraje para el zepo de ella."

"Mas da por descargo nueve reales de vellón que pago, quatro y medio por el dicho zepo y otros quatro y medio al maestro que lo echo por su trabajo."

L.II.156 rº-vº.

**TRAER CAMPANA.**

1764.

"Yten da en descargo seis reales de vellón que pago al carretero que trajo la campana de santo desde la feligresía de Olbeyra."

L.II. 176 rº.

**COMPONER CAMPANA.**

1770-1771.

"Da por descargo dusciento cinquenta y seys reales de la compusición de la campana que se refundió para su capilla (...)"

L.II. 33 vº.

**COMPONER CAMPANAS.**

1792.

"Mas dio en data seis reales que faltaron para la compusición de las campanas."

L.II. 34 rº.

**CEPO DE LA CAMPANA.**

Pedro Novas.

1841-1842.

"Ydem treinta y dos reales que pago a Pedro Novas del cepo de la campana, y fierros que

necesito para él."

L.II. 82 vº.

**OZÓN. Capilla del Pilar. Sujo.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Cuentas de Culto de S. Martín de Ozón. 1884-1925.

**CÁLIZ.**

1907.

"Se compró un cáliz de necesidad absoluta que custó ciento diez pesetas."

L.I. 82 vº.



## **PUENTE DEL PUERTO, San Pedro**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de Cuentas del Santísimo Sacramento del Puerto. 1627 a 1851.
- II. Libro de la Cofradía del Santísimo Rosario. 1662-1891.
- III. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la feligresía del Puerto y de San Gregorio. 1666.
- IV. Libro de la Cofradía del Espíritu Santo 1690-1759.
- V. Libro de la Cofradía de S. Christobal de Carnés. 1711-1858.
- VI. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento. 1759.
- VII. Libro de la Fábrica de San Pedro del Puerto. 1791-1856.
- VIII. Libro de Culto y Fábrica de San Pedro del Puerto. 1850-1956.
- IX. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento. 1850-1995.
- X. Inventario de alajas de plata, objetos de metal, (...) San Pedro del Puerto. 1905.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. Año 1791.

### **OBRA DE S. PEDRO.**

1699.

"Primeramente dio en data y descargo siento treinta reales que me entrego a mi [...] para pagar a los maestros de la obra del Glorioso Santo."

L.IV. 15 vº.

### **OBRA EN S. PEDRO.**

Fernando y Julio de Lema.

1706.

"Primeramente dio por descargo ciento y sesenta y tres reales y medio los quales entrego y dio a Fernando y Julio de Lema maestros de carpintaria por racon de la obra que hicieron y consta de su carta de pago."

L.IV. 20 rº.

### **OBRAS EN S. PEDRO. MAESTROS.**

Antonio de Lemus.

1706.

"Mas ducientos y ochenta reales a Antonio de Lemus [...] forga maestros unos y otros de cantaria los quales con por racon la obra que hicieron y confiesan estar satiscechos como consta de sus cartas de pago qui ante nos s presentaron."

L.IV. 20 vº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

Alonso de Arosa.

1745.

"Primeramente da en datta ducientos reales de vellón que pago a Alonso de Arosa Maestro que esta fabricando la Yglesia lo que acredito con recivo que exsibio firmado de Pablo dorrego su fecha de ocho de otubre de quarenta y quatro."

"Mas trescienttos y un reales que entrego al mesmo Alonsso por otro recivo su fecha diez y

siette de el corriente firmado a su ruego de Pedro de Taxes."

"Mas cien reales que recibió dicho maestro en veintte y uno de agosto de quarenta y quatro."

"Mas se le bonifican ducientos quarenta y siette reales por recivo de dicho maestro su fecha de diez y nuebe de septtiembre de quarenta y quatro."

L.I. 149 vº.

### **HACER PEDESTAL DE PIEDRA PARA RETABLO DE CAPILLA DEL ROSARIO.**

1775-1776.

"Mas sesenta reales que llevaron dos maestros de cantería por hacer el pedestal de piedra para dicho retablo, coxer y labrar sus piedras."

L.II. 117 rº.

### **REEDIFICAR Y CONSTRUIR DE NUEVO LA CAPILLA MAYOR.**

1791. VISITA.

" (...) Reconoció su merced que la Capilla mayor de esta iglesia del Puerto se halla del todo arruinada hace cinquenta años, y que por lo mismo se cerró el Cuerpo restante en el arco toral, en donde se halla colocado el altar mayor con muchísima indecencia, y falta enteramente de luces; y aunque por varias visitas continuadas (...) se previno que el poseedor de la casa y mayorazgo de Carantoña, como patrono que se decía ser de la tal capilla mayor la reedificase, o construiese de nuebo a correspondiend del cuerpo de la yglesia no lo hizo asta aora, sin embargo de los varios oficios que por los respectivos curas se le han pasado, de que certificar, como ygualmente de que no han recibido constestación, ni menos tubo efecto alguno la precitada obras, verificándose un total abandono por parte de los patronos; (...) y mando de nuebo al actual conde de Medina poseedor de la casa y mayorazgo nominado de Carantoña y presentero del beneficio simple de esta parroquia de San Pedro del Puerto el que dentro del preciso, y perentorio termino de quatro messes haga construir la mencionada capilla, a cuio fin el cura dentro de quinze días le passe el correspondiente oficio con inserción de este mandato; y por quanto el actual cura certifica haver intimado personalmente al difunto padre del actual conde de Medina, (...) por lo mismo se le previene que el oficio de esta visita se le entregue en el

lugar donde se halle residente (...) y pasados los cuatro meses desde luego su merced le prima y ha por primado, y a sus subcesores y descendientes del derecho de tal patrono, de la expresada capilla e igualmente las sepulturas que en ella tenga, y escudo de armas (...) Y manda que a costa de los caudales de la fabrica y cofradías dejándolas surtidas de lo necesario se reedifique o haga de nuevo la enunciada cappilla y no alcanzando estos, o no los aviendo, surtan lo que falte o lo hagan a su costa los partícipes de diezmos (...) aprontando cada uno su contingente, según la cota de diezmos que pervive. Y en este caso se les compela a los feligreses a que concurren con la servintia (...)"

L.VII. 4 vº-5 vº.

#### **OFICIO PARA RECONSTRUCCIÓN DE CAPILLA MAYOR.**

1792.

"El cura de esta parroquia de San Pedro del Puerto y sus unidos San Pedro de Leys y San Christobal de Carnés (...) yguualmente certifico haver pasado el oficio competente al Conde de Medina sobre la redificación del coro a que no se dio por entendido (...) y para que conste lo firmo a veinte y tres de marzo del año de mil setecientos noventa y dos."

L.VII. 6 vº.

#### **REEDIFICAR CAPILLA MAYOR.**

1794.

"Yten se le abonan tres mil trescientos treinta y siete reales y seis maravedies vellón que pasaron a la fabrica para ayuda de edificar la capilla mayor y sacristía según los actos de visitas, cuia cantidad esta a cargo y data de Luis Figueroa fabriquero en el libro de fábrica al folio treze."

L.I. 225 vº.

#### **OBRA DE LA CAPILLA MAYOR Y SACRISTÍA DE LA IGLESIA.**

1794-1795.

"Mas se le abonan un mil ciento siete reales y veinte y ocho maravedies que se entregaron para

la obra y Fabrica de la Capilla Mayor y sacristía de la Yglesia, de cuia partida se haze cargo (...)"

L.VI. 67 rº.

#### **COMPONER CAPILLA MAYOR.**

Manuel Gamallo.

1795.

"Yten siete mil reales vellón que se pagaron a Manuel Gamallo maestro de cantería por haver fabricado a cimenti la capilla mayor de bobeda y la mesa del altar a la romana, y por atrás con sus dos puertas la sacristía también de bobeda según se reconoce, (...)"

L.VII. 14 rº.

#### **ARGOLLAS PARA BÓVEDA DEL CORO.**

1808.

"Asimismo se le abonan ocho reales que costaron unas argollas para la bóveda del coro".

"Item se le abonan diez y seis reales que pago al Maestro que fixo las argollas arriba referidas en la bobeda del coro".

L.VII. 41 rº.

#### **ESCALERA DE ACCESO A LA ESPADAÑA.**

1808.

"Item mas doscientos cinquenta y seis reales que pague a los Maestros que hizieron la escalera por dentro de la yglesia para subir a la espadana a tocar las campanas."

L.VII. 43 rº.

#### **COMPONER SITIO PARA LAS CAMPANAS.**

Florencio Bello

1808.

"Item diez y ocho reales que llebó Florencio Bello por ayudar a componer el sitio para las campanas de esta Parroquia."

L.VII. 43 rº.

#### **HACER ESCALERAS DEL CAMPANARIO.**

1819.

"Item pago trescientos veinte reales a los maestros que hizieron las escaleras del campanario según ajuste que han echo cerradas y con puerta pecho y llave en mano, como lo han tratado los vezinos que al efecto concurieron al remate (...)"

L.VII. 67 rº.

#### **RATIFICAR CAMPANARIO.**

1832.

"Item sesenta y ocho reales que es conste suplió en la obra de ratificación del campanario y del atrio o sus portales."

L.VII.96 vº-97 rº.

#### **PROYECTO DE TORRE DE LA IGLESIA.**

1894.

"Diferencia a favor de este año 3.334,10 (...) cuya cantidad tiene destinada el cura actual para ayuda de hacer la torre de la yglesia del Puerto, cuyo plano se tomará de la torre de la Capilla del Carmen de Abajo de la ciudad de Santiago de Compostela, dar cales, traer campana, por cuanto está inútil la mayor, cuyas obras se comenzarán cuando S.E.A. el Arzobispo mi señor lo determine, pues si bien es cierto que las mencionadas cantidades no llegan a nada, sin embargo el señor cura se compromete a suplir el resto hasta tanto que se vaya cobrando del culto, fábrica y cofradías."

L.VIII. 42 vº.

#### **REEDIFICAR ESCALERA DEL CAMPANARIO.**

1903.

"Ytem: por reedificar la escalera del campanario treinta reales."

L.VIII. 50 vº.

### **ESPADAÑA.**

1905.

" (...) Como a unos veinte metros de distancia de la yglesia hay una espadaña en la que existen dos campanas, una de ellas en estado inservible."

L.X. 2.

### **ESTILO DE LA IGLESIA..**

1958.

" (...) La yglesia es de estilo gótico(...)"

L.X. 26-29.

**ANDAS.**

Romay.

1760-1761.

"Mas da en data ciento y diez reales que el escultor Romay llevó por unas andas nuevas, según recibo suyo, y mas seis reales de la porqueta y tornillo."(116 reales).

L.II. 77 vº.

**HACER Y PINTAR LA IMAGEN DE NTRA. SEÑORA.**

Juan Antonio Mosquera.

1760-1761.

"Mas da en data ciento y sessenta y cinco reales que dicho escultor y pintor<sup>42</sup> llevaron por la hechura y pintura de la imagen que de nuevo se hizo de Nuestra Señora."

L.II. 77 vº.

**RETABLO NUEVO PARA CAPILLA DEL ROSARIO.**

1775-1776.

"Por quanto esta cappilla no tener retablo decente, ni menos averlo en la Yglesia se ha echo un retablo nuevo que coxe todo el arco dela cappilla con una tarxeta arriva con las ymagenes de Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo todo pintado a óleo que según escriptura que separe con los maestros escultor y pintor tubo todo de costo tres mil ochocientos quarenta reales vellón los mismos que se le pagaron según recibos que presento de uno y otro su fecha doze de febrero de este presente año, pintado y dorado al óleo y barniz."

"Mas da en data ciento y cinquenta reales vellón que llevaron dos carreteros que conduxeron dicho retablo de Santiago."

L.II. 116 vº-117 rº.

**CUSTODIA.**

1778.

---

<sup>42</sup>. Juan Antonio Mosquera.



"Primeramente da en data mil quinientos ochenta reales vellón de una custodia de siete quartas de alto con cuatro angelotes en los remates cada uno con su candelero a manera de flor; con un Niño Jhesus en el medio que por la indecencia en que estaba el Santísimo Sacramento en la vieja que avía se ha echo esta nueva para el altar maior según escriptura que paso con el maestro escultor y pintor de Santiago y recivo de pago de los dos, su fecha diez de febrero de este presente año toda pintada y dorada al óleo y varniz."

"Mas cinquenta y seis reales importe de doze candeleros de hierro todos en una pieza que abrazan todo el medio de dicha Custodia pintados al óleo de azul y encarnado para poner en ella las luces correspondientes quando se expone a su Magestad para lo que tiene sus goznes correspondientes para ponerlos y quitarlos."

"Mas sesenta y cinco reales que según recivo que presentó de el carretero que trajo dicha Custodia de Santiago."

L.I. 199 rº.

#### **TARJA DE ANGELOTES.**

1778.

"Mas da en data cien reales de vellón importe de una tarjera que se ha echo para esta Yglesia con siete Ánimas de bulto, que aunque con su echura y pintura tubo de costo ducientos noventa reales han suplido los demás barios devotos."

L.I. 199 vº.

#### **COLOCAR ALTAR VIEJO.**

1795.

"Yten ocho reales que pago a dos carpinteros por colocar el Altar viejo en la nueva capilla."

L.VII. 14 rº.

#### **COMPONER FRONTAL.**

1796.

"Yten veinte reales jornal de quatro días de un maestro carpintero que ocupo en componer el

féretro (...) y el frontal de la Capilla de Don Lope."

L.VII. 16 rº.

#### **AYUDA PARA EL RETABLO MAYOR.**

1798.

" (...) Digo yo Don Juan Castelo cura rector actual de Sta. María de dos yglesias y ecónomo de esta parroquia del Puerto que en el año de mil setecientos noventa y ocho he recurrido a Don Josef María Carantoña beneficiado simplista que fue esta parroquia, y su hermano el conde de Medina la cantidad de mil y quinientos reales para ayuda del Retablo mayor (...) y teniendo que pasar a reesidir el nuevo curato y que la echura del Retablo no podía tener efecto hasta juntarse mas caudal (...)"

L.VII. 19 rº.

#### **RETABLO DEL ALTAR MAYOR.**

1799-1800.

"Assimismo entrego doscientos reales para ayuda del coste que tubo el retablo, que se colocó en el altar maior de la parroquia de San Pedro del Puerto."

L.VI. 74 rº.

#### **HACER RETABLO MAYOR.**

Josef Ferreiro.

1800.

"Y merced assimismo es data la cantidad de un mil ciento quarenta y cinco reales con veinte y seis maravedies que dicho Manuel Moledo entrego a Don Josef Ferreiro, maestro escultor, encargado de hazer el Retablo maior para la yglesia a quenta de lo en que esta ajustado dicha obra: 10.845,26 reales."

L.VII. 21 vº.

#### **PAGAR EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR.**

Josef Ferreyro.

1800-1801.

"Ytem cien reales que entrego a Don Josef Ferreyro para acabar de completar la paga que este tenia ajustado por la hechura del Retablo Mayor."

"Ytem mas otros doscientos reales que faltaban para el completo de la paga de dicho Retablo según que uno y otro hizo ver por acreditados recibos."

L.VI. 75 vº.

### **RETABLO PARA EL ALTAR MAYOR.**

1801.

"Nota. No se le hace cargo a este mayordomo de los alcances finales de sus antecesores por averenlos invertido cada uno respectivamente al Santísimo Sacramento y entreg[a]do el resto para ayuda del coste que tubo el nuevo retablo que se colocó en el altar maior de esta ya relacionada parroquia del Puerto y por lo mismo se le va a formar tan solamente el cargo de lo que percivió en su año."

"Primeramente se le admite por descargo trescientos cinquenta y tres reales, que entrego para cuidar del coste del retablo nuevo arriva expresado."

L.I. 233 vº.

### **RETABLO DEL PUERTO.<sup>43</sup>**

1801-1802.

"Con mas se le admiten en dacta trescientos reales que se entrego para completar el coste del Retablo de esta parroquia del Puerto, con obligación que la Fabrica de ella tiene..."

L.V. 115 rº-vº.

### **PAGO DEL RETABLO.**

---

<sup>43</sup>. Esta es una cita que alude a la Parroquia de S. Pedro de Puente del Puerto que se halla en un libro de la Parroquia de S. Cristóbal de Carnós.

1801.

"Primeramente se le admite en data un mil seiscientos y veinte reales que entrego para aiuda del coste del retablo de que ya queda dado razón."

L.VII. 23 vº.

#### **PAGAR RETABLO.**

1806.

" (...) y enterado exhibió dos recibos perstificatibos de haber entregado quinientos noventa y dos reales para ayuda del retablo del Puerto, y doscientos cinquenta para la reedificación del atrio (...)"

L.VII. 35 rº.

#### **COMPONER ANGELOTES DE LA CUSTODIA.**

1808.

"Mas quarenta reales que llebó el escultor por la composición de los angelotes de la custodia de esta parroquia del Puerto".

L.VII.42 vº.

#### **COMPONER ESCALERA DEL PÚLPITO.**

1817.

"Item más se le abonan doze reales por la composición de la escalera del Púlpito y otro confesonario."

L.VII. 61 rº.

#### **ANGELOTES DE LA CUSTODIA.**

1819.

"Ytem mas pago por los Angelotes que estaban hace tiempo detenidos en Santiago para su composición y nueva pintura que representaban remates en la custodia del altar maior, causando esta falta en ella notable imperfección para el adorno de la pintura preparada en el por acuerdo

de los vezinos y con inclusión de porte de dichos angelotes doscientos veinte reales."

L.VII. 67 rº-vº.

#### **FRONTAL DE LA IGLESIA.**

1827.

"Item se le abonan ochenta reales vellón que pago por la echura y pintura del frontal de la yglesia según es constante."

L.VII. 87 rº.

#### **HACER RETABLO DE ÁNIMAS.**

Ramón Noya.

1850.

"Iten data sietecientos reales que importó el Retablo que se hizo en la capilla de Animas por estar en la capilla de Animas por estar el viejo enteramente destruido y es constante se remato en dicha cantidad en Ramón Noya como mas ventajoso postor a favor, de la Iglesia para cuya cantidad entrego el que rinde estas quantas ciento ochenta y cinco reales y quince maravedies y tres quartos de otro y el recipiente lo recibió de sus antecesores."

L.VII. s.nº.

#### **RETABLO DE ÁNIMAS.**

1850.

"Iten sietecientos reales que costó el retablo de la Capilla de Ánimas."

L.VIII. 1 rº.

#### **COMPONER IMAGEN DE S. MIGUEL Y PINTARLA.**

1851.

"De igual modo data noventa reales que costo el componer la imagen de San Miguel y pintarla."

L.VII. 126 rº.

**COMPONER Y PINTAR IMAGEN DE S.MIGUEL.**

1851.

"Nobenta reales de componer y pintar la imagen de S. Miguel. 90 reales."

L.VIII. 2 rº.

**HACER PÚLPITO Y COMPONER ALTAR DEL ROSARIO.**

Ramón Noya.

1851.

"Asimismo data trescientos sesenta reales que dio a Ramón Noya por hacer el púlpito de nuevo y componer el altar del Rosario."

L.VII. 126 vº.

**HACER PÚLPITO NUEVO Y COMPONER ALTAR DEL ROSARIO.**

Ramón Noya.

1851.

"Trescientos sesenta que costo el púlpito que se hizo de nuevo por estar el otro enteramente arruinado y componer el altar del Rosario cuya cantidad dio a Ramón Noya."

L.VIII. 2 rº.

**LIMPIAR RETABLOS E IMÁGENES.**

1878.

"Ygualmente dato cuarenta reales de limpiar y labar todos los retablos e imágenes de la iglesia."

L.VIII. 28 rº.

**COMPONER RETABLO MAYOR.**

1904.

"Ytem se abonó por componer la mesa y parte del Retablo mayor de dicha principal, incluso madera y jornales, ciento cuarenta reales."

L.VIII. 52 rº.

### **ALTARES E IMÁGENES.**

1905. INVENTARIO.

" (...) La yglesia parroquial consta de tres altares: el mayor y dos colaterales con sus correspondientes retablos, de media vida, los cuales se hallan provistos de sus respectivas piedras de ara y sacras con sus sacrificios.

En el mayor existen cuatro ymagenes, y son la del Patrono San Pedro, de media vida, las que representan los Sagrados Corazones del Jesús y María, nuevas, y otra de media vida del Niño Jesús. En el colateral de la derecha se contienen dos efigies que representan la Santísima Virgen del Rosario: una de ellas nueva con las imágenes de Santo Domingo y Santa Tresa a sus lados formando conjunto, y otra vieja y deteriorada. Hay además en este altar otra ymagen de la Purísima Concepción en buen estado.

En el colateral de la izquierda, se hallan cuatro ymagenes, una de la Santísima Virgen del Carmen, nueva con dos imágenes pequeñas a sus lados, otra de la Dolorosa y dos de San Miguel de media vida(...)"

L.X. 1-2.

### **CAMARÍN PARA NIÑO JESÚS.**

José Fuentes.

1924.

"Al carpintero José Fuentes por un camarín para el Niño Jesús en el altar mayor de la iglesia de Puerto, ciento cincuenta pesetas. Recibo nº 13."

L.VIII. 75 vº.

### **ALTARES E IMÁGENES.**

1930. INVENTARIO.

" (...) Consta la iglesia parroquial de San Pedro del Puerto de tres altares. En el mayor existen

seis imágenes incluyendo una pequeñita del Niño Jesús que suele colocarse en el centro de un hermoso expositor que hay en dicho altar; la mayor de ellas es del patrono está colocada en el medio, parte alta y las otras que son de los SS.CC. Dolorosa y S. José B., a ambos lados. Tiene ara. En el colateral de la derecha hay actualmente tres imágenes: dos del Rosario y otra de San Pedro: todas ellas de escaso valor. Tiene piedra de ara y un pequeño crucifijo. En el de la izquierda existen otras tres imágenes: del Carmen, San Juan Bautista y otra mas estropeada de la Concepción (...)"

L.X. 13.

### **ALTARES E IMÁGENES.**

1958.

"(...) la yglesia consta de seis altares: el mayor románico, con la mesa de ladrillo y cemento, lo restante todo de madera de castaño. Un sagrario de castaño, forma redondo, dorado interiormente; expositor del mismo material, con una corona de ángeles, fondo dorado. Ymagenes. Preside el altar el patrono, San Pedro; en la parte alta un cuadro en relieve, al parecer San Gregorio; al lado de la epístola, el Corazón de María, San Juan Bautista y el Nazareno vestido. Al lado del evangelio: Sagrado Corazón de Jesús, San Sebastián y la Virgen de los Dolores vestida.

Altar de Fátima: se halla colocado al lado del Evangelio, fuera del arco de triunfal, todo de madera de castaño tiene las imágenes de la Virgen de Fátima con los videntes, corderos y palomas, en el centro, nueva en la cima del altar, la Virgen de Guadalupe. Altar del Perpetuo Socorro: se halla al lado de la epístola en la misma forma que el anterior; estilo gótico, todo de castaño.

Ymagenes: lo preside la Virgen del Perpetuo Socorro de talla natural y de la misma madera que el altar; y debajo de la mesa del altar se halla un Niño Jesús recostado, de madera.

Altar de la Ynmaculada: se halla seguido de este; estilo gótico, todo de castaño. Contiene solo la imagen de la Ynmaculada. Altar del Rosario: se halla a continuación de este; de estilo románico, lo preside la Virgen del Rosario de madera; el es todo de castaño; a la derecha de la misma San Roque de madera y a la izquierda una imagen pequeña de la Virgen del Pilar de cartón madera.



Altar de la Virgen del Carmen. Se halla enfrente al del Rosario y al lado del Evangelio: lo preside la Virgen del Carmen de madera, es el altar de estilo románico, a la derecha de la Virgen, la imagen de San Antonio; y a la izquierda San José, todos de madera. Las imágenes todas, se hallan en buen uso, son muy antiguas; algunas se hallan con falta de pintura, pero sin estar todavía deterioradas. La yglesia tiene un púlpito de estilo gótico, de madera de cedro, en buen estado (...)"

L.X. 26-29.

### **PINTURA DE RETABLO DE UN SANTO.<sup>44</sup>**

Juan Antonio Gómez [Figueroa].

1741-1742.

"Da en datta seicientos y cinquenta reales de vellón que pago a Juan Antonio Gómez [Figueroa] pinttor, por la pintura del Rettablo de dicho santto, en cuya cantidad se remato en el sobredicho como menor posttor, según consta de su recivo que se alla en este libro."

L.IV. 47 vº.

### **PINTURA Y DORADO DE ANDAS.**

Juan Antonio Mosquera.

1760-1761.

"Mas da en datta ciento y quarenta reales que el pintor Juan Antonio Mosquera pintor según recivo suyo llevo por el dorado y pintura de dichas andas."

L.II. 77 vº.

### **PINTAR PEDESTAL DE PIEDRA, FRONTAL E IMAGEN DE LA VIRGEN.**

1775-1776.

"Mas da en data doscientos reales vellón que llevo el pintor por pintar el pedestal de piedra; el frontal con su marco y encarnar la ymagen de la Virgen."

L.II. 117 rº.

### **PINTAR ALTAR DEL ROSARIO.**

1778.

"Mas da en data sietecientos noventa y seis reales y diez y siete maravedies que entrego al maestro pintor de Santiago según rezibo su fecha doze de febrero de este año para quenta de pintar el altar que se ha echo para la Cappilla del Rossario, por esta no tener el caudal suficiente,

---

<sup>44</sup>. No se aclara de quº santo es este altar. Suponemos será el de la CofradPa del EspPritu Santo por ser este el libro de cuentas de la misma.

y la yglesia no tener retablo decente como todo constaría de las quantas de la Cofradía del Rosario."

L.I. 199 vº.

#### **PINTURA DEL RETABLO MAYOR.**

1819.

"Ytem mas se le abonan mil quinientos y treze reales con treinta y un maravedies vellón que pagaron los mayordomos de esta luminaria para ayuda del costo de la pintura del Retablo Maior de esta yglesia Parroquial del Puerto que importó quatromil reales según ajuste que hizieron los vezinos con ausencia del presente señor cura a cuiá satisfacción concurrieron esta luminaria, la fabrica y el Santísimo Sacramento con sesenta reales."

L.I. 257 rº.

#### **PINTURA DEL RETABLO MAYOR.**

1819.

"Mas se abonan sesenta reales vellón que pago dicho Pedro Moreyra para ayuda de la pintura del Retablo maior de esta Parroquial Yglesia."

L.VI. 105 vº.

#### **PINTAR RETABLO MAYOR.**

1819.

"Item se le abonan doze reales de un pino que compro en dicha cantidad para hacer la estada sobre que se havía de sostener el pintor para poder con la comodidad posible dar la citada pintura dispuesta en dicho Retablo Maior (...)"

"Ytem dos mil quatrocientos veinte y siete reales vellón que pago al maestro que pinto el indicado Retablo Maior por quenta y para ayuda de lo que con el havían contratado el vecindario a quien muy bien le consta, y al presente señor cura que lo presencio y con cuiá anuencia se hizo."

L.VII. 67 vº.

### **RETOCAR DE PINTURA VIRGEN DE LOS DOLORES.**

1838.

"Item se le abonon quarenta reales del retoque de pintura que se dio a la Virgen de los Dolores de esta Yglesia según muy consta al presente señor cura."

L.VII. s.nº.

### **PINTAR ALTAR DEL ROSARIO Y DORAR CUSTODIA, CORO, BÓVEDA, PINTAR TODAS LAS IMÁGENES.**

Francisco Mayan.

1853.

"Ygualmente data cuatro mil reales que costo pintar el altar mayor dorando toda la custodia, el del Rosario con el oro que tenía el de Ánimas echándole todo el oro que tiene el púlpito también con el oro, los arcos, toral y de las capillas; todo el coro con su bóveda, enfajar todas las luces pintar el bautisterio, pilas, puertas con sus molduras en la cantería por la parte de afuera, la urna de San Pedro y su imagen, pintar así mismo todas las imágenes y componer a algunas dedos y otras faltas que tenían, pintar los confesonarios y mas que se reconoce pintando y el friso por toda la yglesia cui se remató según es publico en Don Francisco Mayan vecino de Ce mas ventajoso postor."

L.VII. s.nº.

### **PINTAR ALTARES, PÚLPITO, IMÁGENES, ARCOS TORALES Y FRISO.**

Francisco Mayan.

1853.

"Cuatro mil reales que costo el pintar todos los tres altares de la iglesia, púlpito, el bautisterio, las puertas confesonarios, todas las imágenes que hay en la iglesia, los arcos torales de las tres capillas y el friso por toda la iglesia según fue rematado en D. Francisco Mayan de la villa de Cé como mas ventajoso postor a favor de la iglesia."

L.VIII. 3 vº.

### **REPARACIÓN, PINTURA Y DORADO DEL RETABLO.**

1902-1903.

"Item: mil y ochenta reales que se abonaron por reparación, pintura y dorado del retablo mayor de la yglesia del Puerto, que se hallaba indecoroso pedido por los cofrades."

L.IX. 55 rº.

### **PINTAR PÚLPITO.**

1903.

"Ytem: cien reales satisfechos a un pintor de Santiago por pintar el púlpito de la yglesia principal."

L.VIII. 50 vº.

### **PINTAR Y ARREGLAR IMAGEN DE S.PEDRO.**

1904.

"Ytem: satisfecho a un pintor por arreglar y pintar la imagen del patrono de la principal, ciento cuarenta reales."

L.VIII. 52 rº.

### **PINTAR DOLOROSA.**

1904.

"Ytem al mismo por pintar la ymagen de la Dolorosa de idem, otros ciento cuarenta reales."

L.VIII. 52 rº.

### **PINTAR S.MIGUEL.**

1904.

"Ytem: por pintar la de San Miguel otros cien reales."

L.VIII. 52 rº.

**ARREGLAR Y PINTAR IMÁGENES DE S.PEDRO, VIRGEN DEL ROSARIO Y  
VIRGEN DEL CARMEN.**

1948.

"Repara y pintar las imágenes de patrono, V. Rosario y V. Carmen. 307 pts."

L.VIII. 84 rº.

### **PENDÓN Y CRUZ DE PLATA.**

1682.

"Dio en data y descargo ciento y sesenta y nueve reales y medio y pagó para el coste del pendón, cruz de plata (...) que el conpro y es lo que dejó a esta santa cofradía."

L.III. 30 rº.

### **HACER LÁMPARA.**

Diego de Guzmán.

1687.

"Mas dio en descargo trescientos treinta reales que pago a Diego de Guzmán por razón de la hechura de la lámpara."

L.I. 80 rº.

### **LÁMPARA DE PLATA.**

1692-1693.

"Primeramente dio en descargo ciento y cinquenta reales que pago a la cofradía de San Gregorio los quales dicha cofradía abía prestado el año de ochenta y siete para acabar la echura de la lampara de plata que se hizo en dicho año y es de dicha luminaria y a la costa."

L.I. 83 rº.

### **HACE VIRIL DE PLATA.**

Diego de Guzmán.

1720.

"Mas dio por descargo quinientos y ochenta y tres reales de vellón que tubo de coste un viril que se hizo de nuebo para dicha cofradía assí en el pesso de plata que llevo oro con que se doro, piedras azoque y echura de el que llevo Diego de Guzmán platero y vezino de la feligresía de Zereijo (...)"

L.III. 63 vº.

### **LÁMPARA DE PLATA.**

Diego de Guzmán.

1729.

"Y además de las tres partidas de arriba también dio en data y se le admiten a este mayordomo ciento y veinte reales de vellón; los que pago a pressencia de dicho juez de comisión y dicho cura a don Diego de Guzmán platero por la composición y plata que se llebó la lampara de dicha luminaria que se avía rompido."

L.I. 124 rº.

#### **COMPONER CRUZ DE PLATA**

1729.

"Ytten treinta reales de vellón, los que pago por la compostura de la cruz de plata del pendón de la cofradía."

L.II. 25 rº.

#### **COMPONER LA LÁMPARA.**

1734.

"Ytem dos reales y medio de la composición de la lampara."

L.I. 130 vº.

#### **NAVETA DE PLATA.**

1740.

"Mas ciento y sessenta reales que se ssacaron de esta cofradía para ayuda de pagar la naveta de platta que se conpró para dicha yglessia que aunque ttoda ella trescientos y veinte reales, lo demás al cunplimiento lo pago la luminaria."

L.III. 101 vº.

#### **NAVETA DE PLATA.**

1741.



"Da en data ciento y sessenta reales que se sacaron de esta Cofradía para ay[u]da de la navetta de platta que los demás los suplió la cofradía del alttísimo y los ciento y sessenta fueron del deposito."

L.I. 145 rº.

### **RAYOS DE PLATA, CORONA Y ROSTRILLO DE IMAGEN ANTIGÜA.**

1760-1761.

"Mas da en data ducientos y nueve reales vellón de unos rayos de plata que cercaban la caveza de la imagen antigua costo la corona nueva y su rostrillo."

L.II. 78 rº.

### **COMPONER CRUZ DE PLATA E INCENSARIO.**

Blas Espín.

1791.

"Yten quarenta rreales que llebó por la composición de la cruz de plata."

"Yten diez reales que llebó por la composición del Yncensario y blanquearlo."

L.VII. 9 rº.

### **ALAJAS.**

1791. VISITA.

"Ynventarios de las alaxas y ornatos. Una cruz de plata grande, otra pequeña del pendón, yncensario, naveta y chuchara de plata, medio viril y tres cálices con sus patenas, copón y relicario todo sobredorado como debe; las chrismeras también de plata (...) una lampara pequeña y vieja de plata (...)"

A.H.D.L.I. 61 vº.

### **CUCHARA DE LA NAVETA.**

1795.

"Yten ocho rreales que se pagaron a un platero por la cuchara de la naveta."

L.VII. 14 rº.

**COMPONER Y BLANQUEAR CORONA DE LA VIRGEN.**

1800-1801.

"Ytem ocho reales y medio de la composición y blanqueo de la corona de Nuestra Señora."

L.II. 159 rº.

**LIMPIAR CÁLIZ Y DORAR PATENA.**

1800.

"Y por limpiar un cáliz y dorar una patena pagó quarenta y cinco reales."

L.VII. 21 vº.

**COMPONER Y LIMPIAR LÁMPARA DE PLATA.**

1800.

"Y assimismo por limpiar y componer la lampara de plata del Santísimo Sacramento pago veinte y quatro reales."

L.VII. 21 vº.

**COMPONER CRUZ GRANDE DE PLATA.**

1802.

"Item veinte y quatro reales de la composición de la cruz grande de plata con su cadena y clavija."

L.VII. 25 vº.

**COMPONER INCENSARIO Y CAMPANILLA.**

1803.

"Ytem treze reales para la composición del Yncensario y campanilla."

L.VII. 28 rº.

**COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1803.

"Ytem mas ochenta reales que costo la composición de la cruz de plata que se rompiera de un brazo, juntamente con el oro que fue preciso ponerle en la parte que se le hiziera el fuego al tiempo de la tal composición."

L.VII.28 rº.

**COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1805.

"Ytem se le abonan sessenta reales que pago al platero por la composición de la cruz de plata según hizo ver por recibo."

L.VII. 31 rº.

**BLANQUEAR CRUZ Y OTROS REPAROS.**

Blas Espín.

1806.

" (...) de que dunas quantas en las que rinda yo (...) de Don Blas Espín del blanqueo de la cruz y mas reparos (...)"

L.VII. 35 rº.

**LLEVAR A SANTIAGO ALAJAS DE PLATA.**

1808.

"Item quarenta reales que pague a Ramón Miñones, veinte de ellos por conducir las alaxas de plata de las tres parroquias de mi cargo, y los otros veinte de gratificación por haber logrado la debolución de la lampara de esta parroquia desde la ciudad de Santiago donde la condugera."

L.VII. 43 rº.

**LIMPIAR Y DORAR PIEZAS DE LA CRUZ DE PLATA PARROQUIAL.**

1809.

"Item ciento y cinquenta reales por limpiar y dorar barias piezas de la cruz de plata parroquial."

L.VII.44 vº.

### **COMPONER LÁMPARA, INCENSARIO, NAVETA Y CRUZ DEL PENDÓN.**

1809.

"Item sessenta reales para la composición de la lampara, yncensario, naveta y cruz del pendón."

L.VII. 44 vº.

### **COMPONER Y LIMPIAR LÁMPARA.**

Blas Espín.

1810.

"Ytem se le abonan ciento y nueve reales que costaron cinco tablas que se compraron a don Blas Espín, composición y limpieza de la lampara de esta yglesia parroquial y otros menesteres precisos de ella según consta de recibo dado por el mismo don Blas que aprueba el presente señor cura por conocerlo cierto."

L.VII. 46 rº.

### **COMPONER CORONA Y ROSTRILLO DE LA VIRGEN.**

Blas Espín.

1811-1812.

"Ytem se le abonan diez reales vellón que pago a Don Blas Espín platero por la composición de la corona y rostrillo de Nuestra Señora."

L.II. 175 vº.

### **COMPONER LÁMPARA.**

1814.

"Ytem se le abonan veinte y ocho reales que costó la composición de la lampara por haverse caído y recibido grave perjuicio según muy bien consta al presente señor cura."

L.VII. 53 rº.

**LIMPIAR CÁLICES, INCENSARIO Y ESPADA DE LOS DOLORES.** Blas Espín

1818.

"Más quarenta y seis reales vellón que pago al platero de esta parroquia por limpiar los calizes, componer el yncensario y por la espada de los Dolores."

L.VII. 63 rº.

**ESPADA DE LOS DOLORES.**

1822.

"Item se le abonan seis reales vellón que llebó el platero por la espada de los Dolores que dio el presente señor cura a cuenta de los trescientos treinta y siete reales y veinte y quatro maravedies vellón que tocaron a esta parroquia de la quarta vacante."

L.VII. 73 vº.

**COMPONER VINAGRERA Y HACER CUCHARA DE PLATA DEL CÁLIZ.**

1833.

"Asimismo es data veinte y dos reales según recibo que presenta pago por la composición de la vinagera de los óleos y hacer una cuchara de plata para cáliz."

L.VII. 99 vº.

**LIMPIAR ALAJAS DE LA IGLESIA.**

Francisco Oreyro.

1846.

"Asimismo data ciento treinta y dos reales que pago a Francisco Oreyro maestro vidriero por los vidrios que puso, y plomos, compostura y limpieza de las alajas de dicha yglesia según acredito con recibo de dicho Oreyro."

L.VII. s.nº.

#### **COMPONER DOS CUCHARITAS DE PLATA.**

1851.

"Asimismo data cinco reales y veinte y seis maravedies de dos cucharitas de plata que se compusieron de los cálices."

L.VII. 126 vº.

#### **COMPONER DOS CUCHARITAS DE PLATA PARA LOS CÁLCICES.**

1851.

"Cinco reales y veinte y seis maravedies de componer dos cucharitas de plata para los cálices y ocho reales de la toma de cuentas."

L.VIII. 2 rº.

#### **LIMPIAR Y COMPONER VIRIL.**

1853-1854.

"Asimismo data ciento noventa reales que costo el limpiar y componer el viril y propio que le condujo o llevo al platero."

L.I. 64 vº.

#### **COMPONER Y LIMPIAR VIRIL.**

1853-54.

"Asimismo data ciento noventa reales por componer y limpiar el viril y su conducción a Santiago."

L.IX. 2 vº.

#### **COMPONER CRUZ PARROQUIAL.**

1860.

"Asimismo cuatrocientos doce reales que costo el componer la cruz parroquial y la caja que se hizo para guardarla en que va inclusa la conducción de llevarla y traerla de Santiago."

L.VIII. 12 rº.

**COMPONER VIRIL Y DORAR CÁLIZ.**

1863.

"Trescientos reales de componer el viril, engarsar el vidrio, limpiarlo y dorar todo el cáliz que sirve de pie al viril."

L.VIII. 15 rº.

**DORAR CÁLIZ.**

1863.

"Doscientos por dorar otro cáliz por dentro y por fuera."

L.VIII. 15 rº.

**DORAR COPA Y PATENA DE CÁLIZ.**

1863.

"Ochenta reales por dorar la copa y patena del otro cáliz."

L.VIII. 15 rº.

**DORAR COPÓN Y RELICARIO.**

1863.

"Doscientos reales por dorar el copón por dentro y fuera y cuarenta por dorar el Relicario son doscientos cuarenta reales."

L.VIII. 15 rº.

**LIMPIAR CRUZ PARROQUIAL, DORARLA Y COMPONERLA.**

1863.

"De igual forma por limpiar la cruz parroquial de plata, dorar sus imágenes y remates y ponerles una porqueta de idem di ciento cuarenta reales".

L.VIII. 15 vº.

**COMPONER Y PLATEAR CANDELEROS.**

1863.

"Por componer diez candeleros de metal amarillo y platearlos di doscientos reales."

L.VIII. 15 vº.

**LIMPIAR, PLATEAR Y DORAR CUATRO CRUCES Y PLATEAR LA CRUZ DEL PENDÓN.**

1863.

"Por limpiar cuatro cruces pequeñas de los altares y sacristía platearlas y dorar las imágenes y platear la del pendón ciento veinte reales."

L.VIII. 15 vº.

**LIMPIAR LÁMPARA DE PLATA Y COMPONERLA.**

1863.

"Por limpiar la lámpara de plata y hacer algunas composiciones en ella setenta reales."

L.VIII. 15 vº.

**VINAGRERAS Y CAMPANILLA DE PLATA.**

1868.

"Del mismo dato ciento veinte reales de unas vinageras con su platillo y campanilla todo de platina (...) que compré para la iglesia."

L.VIII. 21 vº.

**BROCHES DE PLATA DE LA CAPA DE CORO.**

1877.

"Y por igual orden dato veinte y ocho reales de los broches de plata que se compraron para la capa de coro por haberse roto uno y perdido otro."

L.VIII. 27 rº.



### **LIMPIAR LÁMPARAS Y SOLDAR LA DE PLATA.**

1878.

"Asimismo dato sesenta reales de limpiar las lamparas, soldar la de plata,(...)"

L.VIII. 28 rº.

### **DORAR COPA DE UN CÁLIZ.**

Eduardo Rey.

1879.

"Asimismo por dorar la copa de un cáliz entregue a Don Eduardo Rey platero de Santiago setenta reales."

L.VIII. 28 vº.

### **DORAR Y PONER DERECHO UN CÁLIZ.**

Eduardo Rey.

1879.

"Ygualmente entregue al mismo<sup>45</sup> por dorar otro y ponerlo derecho di al mismo ciento diez reales."

L.VIII. 28 vº.

### **LIMPIAR Y COMPOSER LÁMPARA DE PLATA.**

1884.

"Item dato (...) por limpieza de una lampara de plata, ponerle los remates de la alcachufa de abajo de plata, soldar el arco, poner el plato con cuatro remates, y ocho eslabones de bronce amarillos bruñidos y quitarle las abolladuras setenta y dos reales (...)"

L.VIII. 31 vº.

---

<sup>45</sup> Se refiere a Eduardo Rey.

**LIMPIAR Y COMPONER CRUZ PARROQUIAL.**

1884.

"Asimismo por limpieza de la cruz parroquial de plata, soldar el remate, quitarle las abolladuras, cuarenta reales; (...)"

L.VIII. 31 vº.

**DORAR UN CÁLIZ.**

1893.

"Lo da de cincuenta reales por dorar un cáliz."

L.VIII. 42 rº.

**ALAJAS DE PLATA.**

1905. INVENTARIO.

" (...)

Un viril de plata en buen estado, sin pie.

Un copón de idem también en buen estado.

Una cruz parroquial idem.

Tres cálices idem con sus cucharillas y patenas, uno con la copa rota y descalza la del otro.

Un portaviático idem.

Las chrismeras para bautizar antiguas y la correspondiente a la Estrema Uncion (...)"

L.X. 2.

**ARREGLAR DOS CRISMERAS Y HACER UNA CRISMA DE PLATA.**

Emilio Bacariza.

1905-6.

"Al Platero Don Emilio Bacariza por arreglo de dos crismeras, hacer una nueva de plata, (...) 18,90 pts."

L.VIII. 57 rº.

**ARREGLAR DOS CÁLICES, UN VIRIL Y HACER CERQUILLO PORTA-HOSTIA DE PLATA.**

Sr. Bacariza.

1907.

"Al platero Sr. Bacariza por arreglo de dos cálices y la rama de un viril y hacer el cerquillo porta-hostia de plata, nº 29" 57,30 pts.

L.VIII. 58 vº.

**RESTAURAR Y DORAR LA CRUZ.**

Eduardo Rey.

1910.

"Al platero Don Eduardo Rey por restaurar y dorar la cruz parroquial y hacer una caja de madera para su custodia, recibo nº 11. 95 pts."

L.VIII. 62 rº.

**HACER TAPA Y REFORMAR CRISMERAS.**

Eduardo Rey.

1915.

"A Don Eduardo Rey por hacerle la tapa y reformar un par de crismas recibo nº 6. 5 pts."

L.VIII. 67 vº.

**SOLDAR CRUZ PARROQUIAL.**

1921.

"Por soldar a fuego dos piezas de la cruz parroquial de plata, diez pesetas. Recibo num.7. (10,00 pts.)

L.VIII. 74 rº.

**ARREGLAR UN VIRIL.**

1928.

"Por arreglo de un viril veintidós pesetas. (recibo nº 39)".

L.VIII. 80 rº.

#### **ALAJAS DE PLATA.**

1930. INVENTARIO.

"Un viril en buen estado, sin pie, con una cajita para resguardo.

Un copón, también en buen estado.

Una buena cruz parroquial con caja para resguardo.

Cuatro cálices con cucharillas y patenas, uno de ellos tiene la copa un poco rota.

Un portaviático, dos crismas para bautizar y otra para Extrema Unción (...)

Seis candeleros grandes para el altar mayor con cruz; todo de plata "meneses (...)"

L.X. 13-14.

#### **ARREGLAR CRUZ PARROQUIAL Y CAMPANILLA.**

1943.

"Arreglo de una cruz parroquial y campanilla. 8,05 pts."

L.VIII. 81 vº.

#### **HACER UN CÁLIZ.**

1947.

"Por hacer un cáliz. 200 pts."

L.IX. 69 rº.

#### **AYUDA PARA ARREGLAR CRUZ PARROQUIAL.**

1948.

"Ayuda para arreglar la cruz parroquial. 357,50 pts."

L.VIII. 84 rº.

#### **AYUDA PARA ARREGLAR LA CRUZ DE PLATA.**

1949.

"Ayuda para arreglar la cruz de plata. 353,50 pts."

L.IX. 70 rº.

### **ALAJAS DE PLATA.**

1958. INVENTARIO.

" (...) Dos cruces parroquiales de plata, una de hierro niquelada; (...) un incensario de plata con su naveta. Dos de metal el uno blanco, dorado el otro, con sus respectivas navetas (...) Dos bandejas para la comunión: una de plata, la otra de metal blanco, (...) dos palmatorias, una al parecer de plata meneses y otra de metal dorado (...) seis candeleros con su cruz, al parecer de plata meneses, muy buenos seis de metal blanco con su cruz en buen uso (...) dos cupones uno de plata pequeño y otro de metal, bastante usados los dos. Una custodia de plata con estuche de madera, cuatro cálices de plata, uno con la copa bastante estropeada (...) las coronas de las imágenes, de Fátima, Perpetuo Socorro y de las restantes son de metal. La Virgen del Carmen, Rosario, Guadalupe tienen las aureolas de plata. Las crismas de los santos óleos son de plata, con caja de madera (...) Dos crismas para la extremaunción de plata, con su bolsa (...)"

L.X. 30-31.

#### **COMPONER CAMPANA.**

Blas Espín.

1791.

"Yten cinquenta reales que llebó Blas Espín por componer la campana echándole asa de adentro."

L.VII. 9 vº.

#### **COMPONER CAMPANA Y CEPO.**

1795.

"Mas diez y seys reales de una asa que se echo por adentro a una campana y una lamia a un cepo."

L.VII. 14 rº.

#### **COMPONER CAMPANA MAYOR.**

1802.

"Primeramente da en data ciento y cinquenta y cinco reales de la composición que tubo la campana maior de esta parroquia para cuio efecto se viajo y compuso de la hendidura grande que tenia."

L.VII. 25 vº.

#### **BADAJO DE LA CAMPANA.**

1808.

"Item cinquenta reales que llebó el errero de Buria por hazer el badal de la campana grande que también bino para esta parroquial del Puerto".

"Item mas treze reales y medio que gastaron en la parba los hombres que subieron dicha campana grande a la espadaña de esta parroquial".

L.VII. 42 vº.

#### **REEDIFICAR BADAJOS DE LA CAMPANA.**

1808.

"Item sesenta reales que costaron mas la reedificación de los badales de las dos campanas una asa para la campana pequeña y mas fierros precisos para colocarlas en el sitio donde se hallan".

L.VII. 43 rº.

#### **TRASLADAR CAMPANAS AL CAMPANARIO.**

1818.

"Item ciento setenta y tres reales vellón que consta a los mismos vezinos se gastaron en la traladacion que por su anuencia y consentimiento se hizo de las campanas desde la espadana de la frontera de la yglesia donde se hallaban a la del campanario que esta sobre si separado."

L.VII. 65 rº.

#### **HIERROS, ARGOLLA Y CEPO PARA LA CAMPANA.**

1831.

"Item se le abonan setenta reales vellón que es constante pago por los hierros que se hizieron para la campana grande de la yglesia con inclusión de la composición de su badal."

"Item sesenta reales que también es constante pago al platero por ahugerar la campana referida a fin de ponerle una argolla al mismo badal de ella por haverse descolado su asa."

"Item onze reales importe del zepo nuevo que se hizo para la nominada campana según que todo es publico."

L.VII. 95 rº.

#### **PONER ARGOLLA DEL BADAJO.**

Blas Espín.

1832.

"Item treinta reales vellón que según recibo que presenta tubo de gasto en subir y bajar la campana grande a fin de ponerle la argolla del badal cuia operación la hizo Don Blas Espín platero de esta parroquia según queda expresado y abonado en las antecedentes quantas de su primer año pero no lo hizo de los treinta reales de dicha campana por al tiempo de rendir

aquellas no tener aun satisfecho dicho gasto y por lo mismo y ser constante, se le abonan en esta cuenta."

L.VII. 96 vº-97 rº.

#### **AGUJEREAR CAMPANAS, MADERA PARA CEPO, BADAJOS Y HIERROS.**

1838.

"Item es data doscientos sesenta reales que importo lo que llevaron los campaneros por agujerear las campanas, los marineros por subirlas y bajarlas, la madera del cepo de una de ellas el herrero por los vadajos y mas herraje según recibos que presenta."

L.VII. 109 vº.

#### **CEPOS DE LAS CAMPANAS.**

Manuel Noya.

1868.

"Asimismo di al Maestro carpintero Manuel Noya ciento sesenta reales por los dos cepos de las campanas con sus hierros correspondientes y diez reales por pintarlas en que va inclusa la madera, pintura y mano de obra suman ciento setenta reales."

L.VIII. 21 vº.

#### **CAMPANAS.**

Juan Ocampo.

1914.

"Satisfecho al campanero Juan Ocampo por el importe de dos campanas para esta yglesia recibo nº 1. 1000 pts."

L.VIII. 66 rº.



**PUENTE DEL PUERTO. Capilla del Espíritu Santo.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Cuentas del Santísimo Sacramento del Puerto. 1627 - 1851.

II. Libro de la Cofradía del Espíritu Santo. 1690-1759.

**OBRAS DEL ESPÍRITU SANTO.**

1700.

"Mas ducientos y setenta y ocho reales que entrego a mi dicho rector para la obra del Spiritu Sancto con acuerdo de todos los vecinos."

L.I. 90 vº.

**RETABLO, FRONTAL DE MADERA,...**

1719.

" (...) Y la obra referida es un retablo para dicha capilla, frontal de madera, tarima de madera, ara que se compro, calix y los mas ornamentos. 40 reales."

L.II. 26 vº.

**REEDIFICACIÓN DE IMAGEN DEL ESPÍRITU SANTO.**

Juan Antonio Gómez.

1741-1742.

"Mas ochenta y quatro reales de vellón que llebó dicho Juan Anttonio, por la reedificación de la Imaxen del Espíritu Santto, a que le añadió la tiara e Ymaxen del santo Cristto con su pintura y peana sobre la que esta dicha Ymagen."

L.II. 47 vº.

**CÁLIZ.**

1719.

" (...) ara que se compro, calix y los mas ornamentos. 40 reales."

L.II. 27 rº.

## **CARANTOÑA, San Martín.**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**

- I. Libro de Fábrica de S. Martín de Carantoña. 1697-1749
- II. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento de San Martín de Carantoña. 1697.
- III. Libro de Fábrica de de San Pedro de Puente del Puerto. 1791-1856
- IV. Libro de Fábrica de San Martín de Carantoña 1835-1889 en Libro de Bautizados de Santiago de Cereixo.
- V. Libro de Culto y Fábrica de de Puente del Puerto. 1850-1956.
- VI. Inventario de alajas de plata, objetos de metal, (...) pertenecientes a la parroquial de San Pedro de Puente del Puerto. 1905.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

- I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

**ABRIR LA PARED Y HACER UNA VENTANA.**

1663.

"Mas da por descargo oyo reales y medio que llebó el pedrero por abrir la parede de la capilla maior y acer la bentana."

L.I.s.nº.

**REEDIFICAR IGLESIA.**

Gerónimo Nuñez.

1695.

"Mas treinta y tres reales para quenta de lo que llebó Gerónimo Nuñes por redificar dicha yglesia."

L.I.s.nº.

**REEDIFICAR IGLESIA.**

Gerónimo Nuñez.

1696.

"Dies y seys reales que dio a Gerónimo Nunes de la comppossicion de la yglezia."

L.I.s.nº.

**ARREGLAR PARED.**

Jerónimo Nuñes.

1698.

"Mas da en dta dies y seis ferrados de trigo que entrego a Jerónimo Nuñes pedrero por componer la pared de la yglesia de la dicha feligresía de Carantoña que importan a siete reales sientos y dose reales."

L.I. s.nº.

**COMPONER IGLESIA.**

Gerónimo Núñez.

1704.

"Primeramente docientos y once reales que dio a Gerónimo Núñez por la composición de la yglesia."

L.I.s.nº.

### **HACER LA SACRISTÍA, CAMPANARIO Y PLANTA.**

Manuel Varela.

Pedro Taboada. Domingo Taboada.

Domingo Ponte.

Roque Figueroa.

Bartholome Tubías.

Francisco Ventin.

Caetano de Bouzas.

1775?.

"Pague a Manuel Varela maestro de obras por la disposición de la sacristía su campanario y planta por la herramienta que dio para arrancar la piedra y varios viajes que hizo a Carantoña hasta su conclusión trescientos reales vellón."

"Ytem pague a Pedro Taboada aparejador de la obra por su trabajo de ciento diez y siete días a seis reales al día y por noventa y nueve días del de su hijo Domingo Ponte a cinco reales un mil doscientos y diez reales vellón."

"Ytem pague a Roque Figueroa cantero por setenta y nueve días y medio a quatro reales y medio al día, trescientos sesenta y un reales y veinte y quatro maravedies con quatro reales de refresco."

"A Bartholome Tubías cantero por setenta y siete días a quatro reales y medio con quatro reales de refresco pague trescientos y cinquenta reales y medio."

"Ytem pague a Francisco Ventin cantero por ciento diez y nueve días y medio a quatro reales y medio con quatro reales de refresco quinientos quarenta y un reales y veinte y quatro maravedies

vellón."

"Ytem a Caietano de Bouzas paque trescientos veinte y cinco reales y veinte y quatro maravedies con quatro reales para refresco por setenta y un días y medio de travajo de cantero a quatro reales y medio."

L.I. s.nº.

### **OBRAS EN LA IGLESIA.**

1824-25.

"Ytem se le abonan nuebecientos veinte y nueve reales vellón que pasaron del caudal de esta cofradía a unirse con el de la fabrica a fin de satisfacer el importe de las obras que se hizieron en la yglesia el año próximo pasado de ochocientos veinte y quatro siendo Tomás de Barro mayordomo fabriquero en ella, a quien se le hará cargo de dicha cantidad."

L.II. 169 vº.

### **DESCRIPCIÓN DE IGLESIA.**

1958. INVENTARIO.

"La yglesia es de estilo románico, construida de piedra. A su alrededor se halla el cementerio, cercado con su muro. Tiene una espadaña, con solo una campana (...)"

L.VI. 36.



### **HACER RETABLO.**

1640. VISITA.

" (...) que se aga un Retablico para el altar mayor y para ello se cobre el alcance que segundo la Cofradía [...] desos San Martín que estaba fundada (...)"

L.I. s.nº.

### **HACER RETABLO.**

1652. VISITA.

"Su merced se aga un Retablo para el altar mayor lo qual cumpla el mayordo<mo> [a] quenta de los alcanzes pena des[...] mayor dentro de quatro meses (...)"

L.I. s.nº.

### **ESTADO DE CUENTAS PARA HACER EL RETABLO.**

1652.

"En diez días del mes de marzo de mill y seis ci[entos] y dos años (...) yo Pedro Alvarez de Montenegro rector [...] de Cereixo y Sanct Martín de Carantona su anexo (...) que la fabrica de dicha yglesia y el mayordomo della solo tenía [de] [al]canse quatrosientos y cincuenta y nueve reales como consta de [libro] de cuentas del ultimo mayordomo que della fue y esos se ha [?.] menester para alumbrar en la yglesia y comprar candeleros ro[pa] y mas reparos della y que no ay con que haser íetablo de que debo [?.] (...)"

L.I.s.nº.

### **IMÁGENES DE NUESTRA SEÑORA, S.MARTÍN Y SAN ANTONIO.**

1652.

" (...) y la imagen de Nuestra Señora y de los gloriossos sanct Martín, Sanct Antonio todos de bulto y bien pintados como consta a mi dicho Rector (...)"

L.I. s.nº.

### **COMPRAR UN FRONTAL.**

1663.

"Nobenta y siete reales con que se compró un frontal."

L.I. s.nº.

### **HACER FRONTALES.**

1677.

"Mas cinquenta y nueve reales de las tablas para aser los frontales."

L.I.s.nº.

### **COMPRAR FRONTAL.**

1681. VISITA.

"Ytem manda que por quenta de los alqances se compre un frontal para el altar maior y lo mas que pareciere conveniente al cura (...)"

L.I.s.nº.

### **HACER SANTO CRISTO.**

1721.

"Mas ciento y quinze reales de la echura y porte de el Santo Christo que le entregó Domingo de Lema para quenta de su alcance."

L.I.s.nº.

### **HACER FRONTAL Y PINTURA.**

1723.

"Mas setenta y nueve reales y medio del frontal y pintura."

L.I.s.nº.

### **HACER Y PINTAR S. JUAN.**

1723.

"Da por descargo ochenta reales de la echura y pintura de San Juan."

L.I.s.nº.

#### **HACER COLATERAL.**

1723.

"Mas quarenta y dos reales de la echura del colateral."

L.I.s.nº.

#### **HACER IMAGEN DE S. MARTÍN.**

1739-40.

"Mas da por descargo duzientos reales de vellón que consto la hechura sin pintar del patrón San Martín."

L.I.s.nº.

#### **HACER RETABLO DE S. ANDRÉS.**

1786-87.

"Mas se le admite en data mil quatrocientos y cinquenta reales que concurrió esta cofradía para aiuda de hacerse el retablo de San Andrés incluso en dicha Yglesia de Carantoña."

L.II.103 rº.

#### **HACER ALTAR MAYOR.**

1833-34.

"Yten se le admiten en data mil trescientos cinquenta reales que costo el altar mayor de dicha Parroquia por aver caído el viejo y por su inutilidad ya estaba mandado por el Sr. Arzobispo de Santiago en su santa visita."

L.I. s.nº.

#### **CRUZ DE PIEDRA.**

Juan Antonio Rieiro.

1817-18.

"Ytem veinte y cinco reales que también consta pago al cantero Juan Antonio Rieiro por la cruz de piedra de la mesa que tiene la yglesia para el día del Santísimo."

L.II. 157 rº.

### **RECOMPOSICIÓN DE S. MARTÍN.**

1877-1889.

"Idem la recomposición de S. Martín al que se le hecho la Cabeza, brazos, capa parte, váculo y peana pintarlo a todo gasto llevarlo y traerlo cuatrocientos sesenta y ocho incluso el cajón."

L.IV. 3 vº.

### **ALTARES E IMÁGENES.**

1905. INVENTARIO.

"Contiene esta yglesia dos altares: el mayor en buen estado, tiene cuatro ymagenes: San Martín, la Pura Concepción y San Roque en buen estado y un San Juan de corta talla en mal estado (...) El colateral contiene tres ymagenes: la del Carmen de media vida, la de San Antonio nueva y la de San Martín vieja (...)"

L.VI. 5.

### **ALTARES E IMÁGENES.**

1930. INVENTARIO.

"Tiene esta iglesia dos altares, en el mayor hay las imágenes de S. Martín, S. José (nueva), Purísima Concepción, Sta. Lucía y S. Andrés; en el lateral están las del Carmen, San Roque, San Antonio y San Juan (...)"

L.VI. 19.

### **ALTARES, SAGRARIO E IMÁGENES.**

1958. INVENTARIO.

" (...) la yglesia tiene dos altares, de madera, al parecer de castaño; estilo románico los dos. El mayor lo preside la imagen del patrono San Martín. El sagrario es fijo, de madera, forrado de

seda, pero en estado malo. Ymagenes. San Martín en el centro, a su derecha, la Inmaculada y Sta. Lucía; a la izquierda S. Andrés y S. José, este de cartón madera con necesidad de reparar; los restantes son de madera, en regular uso.

Altar de la Virgen del Carmen: se halla al lado de la epístola; estilo románico; lo preside la Virgen del Carmen, a su derecha S. Antonio y la izquierda San Roque. En la parte alta, una imagen en pequeño de S. Juan Bautista todas de madera en buen uso.

Al lado del evangelio un templete con la Virgen de la Junquera, con su corona de plata nueva."

L.VI. 36.

#### **PINTAR RETABLO.**

Julio Lope.

1663.

"Da por descargo quinientos y veinte y dos, reales y medio en que fue concertado la pintura del Retablo el qual, concerto dicho Rector y mayordomo con asistencia de algunos feligreses con Julio Lope pyntor y vezino de la villa de Muxia (...)"

L.I. s.nº.

#### **PINTAR IMÁGENES DE S. ANTONIO, SANTO CRISTO Y NUESTRA SEÑORA DE LA ANGUSTIA.**

1663.

" (...) mas da por descargo siete ducados y tres reales y medio de la pintura de dos ymagenes, que las otras dos la una de San Antonio pinto don Pedro Alvare[z] Carantoña y Montenegro señor de Carantoña juntamente pago la pyntura del Sancto Cristo que esta en la nabe de la yglesia y la otra ymagen de Nuestra Señora de la Angustia pintaron los feligreses por su debosion."

L.I. s.nº.

#### **PINTAR FRONTALES.**

1677.

"Mas noventa y tres reales i medio que llebó el pintor por pintar los dos frontales de los colaterales."

L.I. s.nº.

#### **PINTAR EL SANTO CRISTO.**

1722.

"Mas cinquenta reales de pintar el Santo Christo."

L.I.s.nº.

#### **PINTAR IMAGEN DE S. MARTÍN.**

1741 - 1742.

"Mas da por descargo ciento y cinquenta reales que llevo el pintor por pintar la ymagen del glorioso patrón San Martín en la villa de Noya."

L.I.s.nº.

#### **PINTAR RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN Y SAN ANDRÉS.**

1790 - 1791.

"Mas un mil doscientos y quarenta reales por pintarse el retablo de Nuestra Señora del Carmen y San Andrés según ajuste que se hizo con el Pintor a pressencia de don Juan de la Beiga Arcipreste de este partado y don Juan Castelo cura de San Pedro del Puerto."

L.II. 119 vº-120 rº.

#### **PINTAR FRONTAL DEL ALTAR.**

1790 - 1791.

"Mas cinquenta reales que llevo el pintor por pintar la puerta de la sacristía y el frontal negro del altar."

L.II. 120 rº.

#### **PINTAR ALTAR DEL CARMEN.**

1791. VISITA.

"Mandatos. (...) que se pinte el altar del Carmen."

A.H.D.L.I. 69 vº.

#### **DORAR CAPILLA DEL VIÁTICO.**

1791. VISITA.

"Mandatos (...) que se dore la Capilla del viático(...)"

A.H.D.L.I. 69 rº-vº.

#### **PINTAR ALTAR MAYOR.**

1842.

"Primeramente se le admiten en data ante mayordomo mil reales para cuenta de mil setecientos sesenta reales en que fue ajustada la pintura del altar mayor quedándole en débito al pintor de la cantidad de setecientos sesenta reales."

L.IV. 5 rº.

#### **PINTAR ALTAR MAYOR.**

1843.

"Mas se le admiten en data setecientos reales que se le restaban al pintor que pinto el altar mayor de la iglesia."

L.IV. 6 rº.

#### **PINTAR IMAGEN DE S. JUAN.**

1903.

"Ytem: abonado a un pintor de Santiago por la pintura y trabajo de la imagen de San Juan de la antedicha de Carantoña, ochenta reales."

L.V. 50 vº.

#### **PINTAR LA IMAGEN DE S. ANDRÉS.**

1903.

"Ydem: otros ochenta reales por pintar la de San Andrés de idem."

L.V. 50 vº.

#### **PINTAR LA IMAGEN DE S. ANTONIO.**

1903.

"Ytem: otros ochenta reales por la de San Roque de idem."

L.V. 50 vº.

#### **ADEREZAR UN CÁLIZ.**

1648?.<VISITA>

"Ansi mandó su merced se aderece un cáliz y se le anada un marco de plata por quenta de la



fabrica et el cura tenga cuidado se aga dentro de dos meses (...)"

L.I.s.nº.

#### **ADEREZAR UN CÁLIZ.**

1651.

" (...) treinta y nueve reales de adresar el cáliz y plata que para el fue necesaria."

"Nueve reales de ir tres meses en casa del platero a Noya."

L.I.s.nº.

#### **COMPONER RELICARIO.**

1690.

"Quatro reales de conponer el relicario."

L.I.s.nº.

#### **COMPRAR CRUZ DE PLATA.**

1694. VISITA.

" (...) y assimesmo haga el que se conpre una cruz de plata de buena hechura para dicha yglesia (...)"

L.I.s.nº.

#### **COMPONER CÁLIZ.**

1694.

"De componer el calis y consagrarlo veynte y quatro reales."

L.I.s.nº.

#### **RELICARIO DE PLATA.**

1698.

"Mas da en descargo (...) un relicario de plata para llebar a su divina Magestad a los enfermos."

L.II.17 vº.

**HACER VIRIL DE PLATA.**

1698.

"Mas da en descargo ciento y setenta y un reales de vellón de un beril de plata y su echura para llevar a su divina Magestad el día de la selebración de su festividad."

L.II.17 vº.

**COMPONER LÁMPARA.**

1700.

"Mas da seis reales que entrego al platero que compuso la lanpara de la parroqial de Carantoña."

L.II. 19 vº.

**COMPONER CÁLIZ.**

1702.

"Mas un real que llebó el platero por componer el cáliz."

L.I.s.nº.

**COMPONER EL VIRIL.**

1706.

"Mas seis reales de un vidrio, y composición del viril."

L.I. s.nº.

**COMPONER LÁMPARA.**

1708.

"Mas tres reales de composición de la lámpara."

L.II.28 vº.

**COMPONER VIRIL.**

1709.

"Mas cinco reales de la composición del biril."

L.II.29 vº.

### **COMPONER LA LÁMPARA.**

1714.

"Mas siete quartillos de componer la lampara."

L.II. 33 rº.

### **COMPRAR UN CÁLIZ.**

1716-1717.

"Mas de le passa en quentta: ochenta y ocho reales para ayuda de comprar un cáliz que esta actualmente en la parroquia."

"Mas ciento setenta y ocho reales que dio pasqua della que es para dicho cáliz."

"Mas ciento treinta y ocho reales de Domingo de Lema para el cáliz."

"Mas quarenta y cinco reales que dio Alverto de Lema por su hermano Pedro para dicho efectto."

L.I.s.nº.

### **COMPONER VIRIL.**

1723..

"Mas dos reales y medio del viril y incienso."

L.II. 37 vº.

### **HACER CRUZ DE PLATA.**

1727.

"Mas da en descargo ochocientos setenta y tres reales vellón y seis maravedies que por auto de su Illustrísima mando acer una cruz de plata y para ella y su echura dio la cofradía del sacramento de dicha parroquia seiscientos y quarenta y quatro y quatro maravedies cuya cantidad se de rebaxar al mayordomo de dicha cofradía del santísimo que lo fue Bentura de

Lema y tubo de pesso dicha cruz cinquenta y quatro onzas y media de plata y toda cantidad y echura llebó el platero lo referido como consta de su recibo y portas a descargo nuebecientos y dos reales vellón y diez maravedies digo 32."

L.I.s.nº.

#### **ROLDANA Y CRUCETA PARA LA LÁMPARA.**

1733.

"Mas dos reales y ocho maravedies de una roldana y cruzeta para la lámpara, vino y incienso."

L.II. 44 vº.

#### **PENDÓN CON CRUZ DE PLATA.**

1739-40.

"Memoria de lo que consto el Pendón con su cruz de plata para la yglesia parroquial de San Martín de Carantoña y otras alajas para dicha yglesia y es lo que se sige (...) Pendón sin la cruz quinientos y setenta y ocho reales de vellón y quatro maravedies.

Consto la cruz de plata para dicho pendón que tiene de peso dies y nueve honzas y media y dos reales y medio mas a veynte reales cada honza y ymporta trescientos y noventa y dos reales y medio de vellón que llevo el platero por hazer dicha cruz."

L.I.s.nº.

#### **PENDÓN Y CRUZ DE PLATA.**

1741.

"Da por descargo quinientos reales de vellón los mismos que entrego para ayuda del pendón y cruz de plata que se compro en dicha yglesia."

L.II.48 vº.

#### **COMPOSICIÓN DEL VIRIL.**

1744.

"Mas da por descargo quarenta y dos reales de vellón que consto la composición del biril."

L.II. 51 vº.

**ALAJAS.**

1749. INVENTARIO.

"Dos cruces la una dellas de platta de balor con su echura de mill reales (...) Dos cáliz de platta con sus pattenas de lo mismo, un copón de plata, un pettoral de plata en donde se lleva su debina Magestad a los enfermos. Dos cucharitas de platta pequeñas de echar el agua en los caliz (...) Alagas siguientes que se allaron en poder de Domingo Pereira mayordomo que al de presentte hes de la Cofradía del Santísimo Sacramento destta dicha parroquia un beril de platta de portte de tressientos reales poco mas menos, sin pie que cuando se nesesitta diezen se le pone el de un caliz, una cruz de plata del pendón de porte de quinientos reales poco mas menos (...)"

L.I.s.nº.

**COMPONER CRUZ DE PLATA DEL PENDÓN.**

1757.

"Ytem diez y ocho reales por la composizion de la cruz de plata de el pendón."

L.II. 73 rº.

**COMPRAR UN INCENSARIO DE PLATA.**

1762-65.

"Da en data sietecientos quarenta y quatro reales que costo un incensario de plata y una naveta de bronze."

L.II. 82 vº.

**COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1766-67.

"Yten treinta y tres reales por la composición de la cruz de plata y su condución".

L.I.s.nº.

### **COMPOSICIÓN DE LA LÁMPARA Y FAROL.**

1769.

"Ytem treinta y seis reales por la composición de la lampara y farol."

L.II. 88 rº.

### **COMPONER COPÓN.**

1790.

"Mas doscientos quarenta y un reales y medio que ha llevado el platero por la composición del copón en que están las formas consagradas adición de plata y dorado, según hizo ver con conocido recivo, a la manera que se avía preceptuado en la ultima visita hecha por el Arzipreste de este partido."

L.I. s.nº.

### **DORAR EL RELICARIO.**

1790.

"Ytem veinte y ocho reales que se ha llevado el platero por dorar el relicario."

L.I. s.nº.

### **ALAJAS.**

1791. VISITA.

"Ynventario de los ornatos y alaxas.

Una cruz grande, otra pequeña, dos cálices con sus patenas, copón, relicario, yncensario y chrismeras todo de plata y los vasos sobredorados a excepción del relicario (...)"

A.H.D.L.I. 69 rº-vº.

### **VIRIL.**

1796-97.

"Yten da mas en data ochocientos veinte y cinco reales importe del beril que se hizo para esta dicha feligresía: a saver doscientos ochenta reales del dorado, doscientos y ochenta de hechura,

y trescientos ochenta y cinco de las onzas que se aumentaron a las que pesaba el viejo, que tenia dicha yglesia que todo compone nuebecientos veinte y cinco reales."

L.II. 129 vº.

#### **COMPONER CRUZ DEL PENDÓN.**

1809.

"Noventa y siete reales que costo la composición de la cruz del pendón."

L.II. 142 rº.

#### **COMPONER CRUZ PARROQUIAL.**

Blas Espín.

1810.

"Sesenta reales que llebó el platero Don Blas Espín por componer la cruz de la parroquia según era necesario."

L.II. 143 rº.

#### **COMPONER LA LÁMPARA.**

1813-14.

"Ytem sesenta reales que costo y pago al platero por la composición de la lampara según igualmente hizo ver."

L.II.149 vº.

#### **VIRIL DE PLATA.**

1824-25. INVENTARIO.

"Memoria de las alajas que tiene la cofradía del Santísimo Sacramento (...) Mas un viril de plata (...)"

L.II.189 rº.

#### **VIRIL.**

1868.

" (...) seiscientos veinticinco del viril por existir desde 1689 época en que se embolsó la cofradía del Santísimo de Carantoña (...)"

L.IV. 28 vº.

#### **COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1877-1889.

"Idem de la composición de la cruz de plata y conducción a Santiago y vuelta diez y nueve reales."

L.IV. 31 vº.

#### **ALAJAS DE PLATA.**

1905. INVENTARIO.

"Objetos de plata.

Un viril regular sin pie. Un copón [...]. Un yncensario de idem en buen estado pero sin naveta. Un cáliz de idem también en regular estado. Las chrismeras de bautizar y extremaunción. El portaviático antiguo. Una cruz parroquial regular estado (...)"

L.VI. 5.

#### **ALAJAS DE PLATA.**

1930. INVENTARIO.

"Objetos de plata.

Un viril, en buen estado, pero sin pie, con una cajita de madera para guardarlo. Un cáliz con cucharilla y patena. Un coponcito. Un incensario con naveta (esta última es de la principal), una cajita plateada, tan solo, con crismeras para bautizar, de plata. Una crismiera para la Extremaunción (...) .una cruz parroquial en mal estado (...)"

L.VI. 19.

#### **ALAJAS DE PLATA.**

1958. INVENTARIO.



" (...) Las crismeras son de plata (...)

Metales y objetos de plata.

Un viril de plata con su caja, sin valor artístico (...) un cáliz de plata con su patena y cucharilla, una bandeja para la comunión de plata (...) un portaviáticos de plata, con su bolsa de paño."

L.VI. 39.

### **CEPO DE LA CAMPANA.**

Dionisio Guzmán.

1775?.

"Ytem pague a Dionisio Guzmán herrero ciento y diez reales para el herrage del zepo de la campana su cadena y clavos para el techo."

L.I.s.nº.

### **PAGAR CAMPANA.**

1810.

"Mil seyscientos treinta y seys reales y tres maravedies que dio antes de aora para ayuda de pagar la campana que pesa ocho arrobas y dos libras y costo dos mil y cien reales cuyo pago es también em parte la campana vieja que peso dos arrobas y trece libras que a cinco reales libra tienen a pagarse por ellos trescientos trece reales, son mil seyscientos treinta y seys y tres maravedies."

L.II.143 rº-vº.

### **COMPONER CAMPANA.**

1852.

"Mas doy en data ciento sesenta reales que costo la coposicion de la campana, esto es, taladrarla para ponerle la asa para el badajo."

L.IV.11 vº.

### **HACER CAMPANA.**

1857.

"Mas doy en data mil ciento cincuenta reales que le entregue al campanero que hizo la campana que hay en la iglesia que por haber rotpido la que había fue precisado hacerla nueba."

L.IV. 15 rº.

**CARANTOÑA. Capilla de S. Miguel.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Fábrica de S. Pedro de Puente del Puerto. 1791-1856.

## **ESTADO DE LA CAPILLA.**

1791. VISITA.

" (...) También reconoció su merced la Cappilla advocación de S. Miguel que se halla en términos de esta parroquia fundada por Don Martín Pereira, lo que es de patronato lego, que posehe Don Martín Romero (...) y mediante el dicho Don Martín se halla ausente no se sabe si tiene ornatos y mas alajas para la celebración del Santo Sacrificio de la Missa o si están con la debida decencia y solo pudo reconocer su merced el edificio de esta capilla que se alla en el altar, ymagenes, crucifixos y mas correspondiente a este, con mediana decencia, las paredes por adentro y su pavimento lo mismo, y solo se reconoció el techo faltoso de alguna texa (...) y la criada que ha manifestado o franqueado la llave de dicha capilla, aseguro que los ornamentos y vasos sagrados que tenía, los rreguardar su amo vajo llave, al tiempo de su salida, por lo que no podía ponerlos a dicho su amo a su rregreso, de las faltas que van notadas para su rrepaso, y que lo mismo hiziese con la rredificación de la puerta que se alla deteriorada (...)"

L.III.5 vº.

## **TOURIÑÁN, San Martín.**

---

### **ARCHIVO PARROQUIAL.**<sup>46</sup>

I. Libro de Fábrica de San Martín de Touriñán. 1678-1885.

### **ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

II. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1148. Mazo 3º. 1825-1903.

---

<sup>46</sup> Es importante resaltar que este es el único libro hallado de esta parroquia y se halla actualmente en poder del párroco de S. Xulián de Moraime.

### **REEDIFICAR CORO.**

1684.

“(...) da por descargo ciento y sinquenta reales que se quitaron a dicha fabrica para aiuda de redificar el coro y loçar la yglesia en virtud de despacho de su merced el señor previsor de Santiago”.

L.I. 10 rº.

### **HACER ALTARES.**

Vitorio García.

1695.

“Ciento y noventa reales que se dieron a Vitorio García maestro de cantería por la echura de los colaterales de la yglesia”.

L.I. 18 vº.

### **COMPONER ALTAR.**

1724.

“ Seis reales de vellón de un maestro de mampostería de dos día<s> que ocupó en desbultar unas piedras de cantería para ygualar y componer el altar.”

L.I. 45 rº.

### **ESTADO DE LA IGLESIA.**

1791. VISITA.

“(...) Continuando la visita la hize de esta Yglesia parroquial de San Martín de Touriñán, la que es vieja, y sin cruzero y su coro esta en tan deplorable estado que amenaza inminente ruina por lo mismo se ha sacado de allí el copón, con el Santísimo Sacramento y se ha colocado en el colacteral del evangelio provisionalmente y con bastante indecencia (...)”

A.H.D.L.I. 45 vº.

### **ESTADO DE LA IGLESIA.**

#### 1791. VISITA.

“Mediante en el auto de visita que su merced hizo en esta yglesia ha reconocido el deplorable estado en que se alla y al yndecencia con que en ella se venera, el Señor sacramentado, maiormente por allarse, arruinada su capilla maior, con una execida, abertura, que coxe desde el arco toral por todo el medio de su bóveda con yminente peligro de venirse al suelo, y por cuio motivo ya no se celebra en ella el santo sacrificio de la misa y rremudo el Santissimo Sacramento a la custodia de un colectoral que se alla arrimado a la pared del cuerpo de la iglesia del lado del evangelio deella cuia custodia es tan estrecha, e yndecente que solo por la gravissima necesidad que se experimenta, pudo tener lugar la admisión en ella, tan soberano señor, por lo mismo, y providenciando de rremedio y que sea con la presteza y puntualidad que se requiere, previene y manda al cura de esta parroquia (...) provea de rremedio de las mas urgentes que advierta, maiormente de la linpieza con que debe estar la custodia en que se alla colocado el Santísimo Sacramento y prosiguiendo a lo mas que se reconoce de dicha Capilla Maior, un aderas y techo de la iglecia, que se alla a texa vano, abuxeradas las paredes, con muchas faltas de rracha y cal, (...)”

L.I. 134 vº.

#### **COMPONER BÓVEDA DEL CORO, ABRIR TRAGALUZ..**

Juan Aranguel.

1791.

“Primeramente da y se le admiten ciento quatro reales y medio que pagó de jornales a Juan Aranguel arbañil vecino de Camariñas por la composición de la bobeda del coro de la yglesia, abertura de un tragaluz, clavazón que se gastó en fijar la estada (...)”

L.I. 137 vº-138 rº.

#### **REEDIFICACIÓN DE LA IGLESIA.**

1825-1903.

“Tourinán. (...) que si bien por reparto vecinal hemos contribuido gustosos a la reedificación de todo el templo de nuestra parroquia, comenzaba en el año de 1841 y acabada en 847, no así

hemos resuelto pagar 1200 reales en que Don José Lires de Caamaño, cura saliente deste beneficio ajustó la obra de su retablo (...)"

A.H.D.L.II. s.nº.

### **CONSTRUIR ESPADAÑA.**

1830.

"Seiscientos veynete y dos reales con ocho maravedís que pagó por jornales y mas gastos ocasionados en la construcción de la espadana para la campana."

L.I. 187 rº.

### **OBRAS PARA RECONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA.**

1839-1842.

"Mayo de 1839 a enero de 1842. Obra de la reedificación de la yglesia de Touriñán.

Se le hace de dos mil reales coste de la obra de cantería y mampostería de la frontera y los dos lados de la yglesia parroquial."

"Ytem trescientos reales coste del arco y mesa de cantería del colateral de San Antonio figado en al pared del norte de dicha yglesia."

"Quarenta y uno reales salarios devengados en serrar tablas de pino para la tribuna y las tijeras del fayado."

"Doscientos ochenta reales de salarios del maestro carpintero que hizo el fayado tribuna su balaustre y puerta de la yglesia."

L.I. 195 vº.-196 rº.

### **OBRA EN LA SACRISTÍA.**

Diz.

1853.

"Seiscientos diez y ocho reales que a cuenta de mil y cinquenta y cuatro en que fue ajustada la obra de cantería de la sacristía de esta yglesia, entregó según recivos al cantero Diz rematante, dando los vecinos de esta parroquia comida y servicio."



L.I. 214 rº.

### **OBRAS EN LA SACRISTÍA.**

1854.

“Ducientos setenta y seis reales que en distintas ocasiones entregó según recibos a los canteros de la sacristía de dicha yglesia y sobre seiscientos diez y ocho dados antes a los mismos por el mayordomo del año último.”

L.I. 214 vº-215 rº.

### **HACER TORRE Y CRUZ.**

1863.

“Por jornal y comida de los canteros que hicieron la torre cinco mil cuatrocientos setenta y cuatro reales y treinta y tres maravedís.”

“Cruz de la torre y otros gastos su peso cincuenta libros y media ciento setenta y siete reales y dos maravedís.”

L.I. 220 rº.

### **TORRE.**

Cristóbal Canosa.

1870.

“Por deuda a Cristóbal Canosa del lugar de Campos contraída en el año en que se remató la torre de esta iglesia sesenta reales.”

L.I. 226 rº.

### **ARCO PARA ALTAR.**

1879.

“Ytem quinientos sesenta y tres reales importe total del arco de cantería igual en todo al otro del altar colateral para colocar el Retablo del Rosario.”

L.I. 232 vº.

**BASAMENTO DEL PÚLPITO.**

1885.

“Un día de jornal a seco que empleó, un cantero en arreglar el zócalo de piedra que sirve de basamento al pie del púlpito y hacer un recorte en la columna sobre que descansa el tornavoz trece reales.”

L.I. 244 rº.

### **RETABLO.**

1686.

“Mas da por descargo dicho Francisco de Campos ochenta reales que se sacaron de la fabrica para aiuda del Retablo que se puso en la yglesia.”

L.I. 11 rº.

### **HACER RETABLOS COLATERALES.**

1695.

“Mas ochenta reales que costtaron los dos rettablos de dichos colaterales.”

L.I. 18 vº.

### **HACER CRUZ Y ENTERRAR IMAGEN.**

1703.

“(…) Yten manda (...) se ponga una cruz con crucifijo en el arco de dicha yglesia y capellanía y que se entierre la ymagen del que esta en el Altar colateral del Evangelio (...) qual cumpla ansi dentro de quatro meses pena de excomunion maior (...)”

L.I. 26 vº.

### **ENTERRAR IMÁGENES Y HACER OTRAS.**

1778 . VISITA.

“(…): y las imágenes de el de la epístola se entierren por indecentes y que causan irrision y quando tenga efectos la fabrica se agan y coloquen otras componiéndose la mesa deel altar y surtiéndosele de lo necesario (...)”

L.I. 126 rº.

### **REPARAR RETABLO.**

Juan Aranguel.

1791.

“(…) y reparar el retablo del altar mayor.”

L.I. 137 vº-138 rº.

**HACER RETABLO Y PINTAR ALTAR DE S. ANTONIO.**

Sr. Nimo.

1842.

“Yten quinientos veinte reales que entregó al Sr. Nimo de Cee a cuenta de seiscientos en que ajusto la obra del retablo y pintura del altar de S. Antonio.”

L.I. 197 vº.

**RETABLO DE S. ANTONIO.**

Nimo.

1845.

“Ochenta reales que pagó y se restaban a Nimo de Cee por el retablo de S. Antonio.”

L.I. 199 rº.

**RETABLO.**

Manuel Nimo.

1845-1850.

“A D. Manuel Nimo de Cee por cuenta del retablo entregué setecientos reales.”

L.I. 202 vº.

**RETABLO.**

Manuel Nimo.

1854.

“Trescientos setenta reales que por resto de mil doscientos treinta en que fue ajustada la obra del retablo con su pintura al óleo para esta yglesia, entregó a Manuel Nimo de la villa de Cee.”

L.I. 215 rº.

**RETABLO.**

1859-1861.

“Item dio para cuenta del retablo de esta yglesia ciento y sesenta reales.”

L.I. 210 vº.

### **IMÁGENES DE S. ROQUE, S. JOSÉ Y VIRGEN DEL ROSARIO.**

1868-1869.

“Por tres imágenes para esta iglesia dos de ellas nuevas una de San Roque y otra de San José sin pin<t>ar incluso el porte desde Santiago, y la otra de la Virgen del Rosario reformada y pintada, esta doscientos reales y por parte veinte y cinco reales de su porte; todo incluido seiscientos sesenta y cinco reales.”

L.I. 222 vº.

### **RETABLO DEL ROSARIO.**

1879.

“Ytem mil quinientos veinte reales por la hechura del retablo del Rosario, de madera de castaño con su pintura correspondiente incluso los doscientos reales que esta yglesia abona a la filial por la mesa que de ésta vino.”

L.I. 232 vº.

### **HACER PÚLPITOS.**

1884.

“Ytem doscientos reales que costaron cincuenta y una piezas de castaño que compré en los molinos de Moraima para hacer un púlpito en esta de Touriñán pues jamás lo hubo en ninguna de las dos yglesias.”

L.I. 242 vº.

### **PÚLPITO.**

1885.

“Item ochocientos reales empleados en el púlpito con los demás trabajos y accesorios que se especifican en el recibo que acompaña a estas cuentas, esceptuando el importe de la pintura blanca, aceite, pincel, y el día del cantero de que ya dejó echo mérito (...)”

L.I. 244 vº.

**PINTAR RETABLO.**

Diego de Bar.

1714-1715.

“Primeramente dio por descargo dicho Francisco de Campos, seiscientos reales en que fue concertado la pintura del retablo y otras ymagines que se pagaron a Diego de Bar pintor vezino de la villa de Corcubión.”

L.I. 33 vº.

**PINTAR UN FRONTAL.**

1714-1715.

“Mas un real y medio del portador que llebó a pintar un frontal”.

L.I. 34 rº.

**COMPRAR Y PINTAR FRONTALES.**

1778. VISITA.

“Manda su merced que se compre y pinte un frontal para el altar maior pintándose tambien igualmente el de el colateral de el evangelio (...)”

L.I. 126 rº.

**PINTAR S. ANTONIO Y ANGUSTIA.**

Mayan.

1845-1850.

“A Mayan de Cee por pintar la imagen de S. Antonio, veinte reales.”

“Asimismo por la imagen de la Angustia cuarenta reales.”

L.I. 202 vº.

**PINTAR ALTAR DE S. ANTONIO E IMÁGENES DE S. JOSÉ, S. ANTONIO Y S.**

**ROQUE.**

José Nimo.

1868-1869.

“Ochocientos ochenta reales que pagué a D. José Nimo de Cee por pintar el altar colateral de San Antonio y las imágenes de S. José, San Antonio y San Roque, cuyo ajuste ya había efectuado el difunto cura.”

L.I. 224 vº.

**PINTURA DE ALTARES DE S. ANTONIO Y S. ROQUE.**

1879.

“Yten ciento sesenta reales que costó el retocar la pintura del altar del S. Antonio y S. Roque.”

L.I. 232 vº.



### **ALAJAS.**

1678. INVENTARIO.

“Ornatos.

(...) Un calix con su patena de plata, un relicario de plata, (...) Un calix y patena de plata, un copón y caja de plata en que se lleva el viático a los enfermos, un viril con un pie de plata, (...)”

L.I. 1 rº.

### **COMPRAR CRUZ Y FRONTAL.**

1681. VISITA.

“(...) mandó su merced que por cuenta de los alcançes de dicha fabrica se compre una alva, una cruz, un frontal y un caxon para los ornatos de dicha yglesia (...)”

L.I. 8 rº.

### **ADEREZAR LA CRUZ.**

1684.

“Mas quatro reales del adreço de la cruz.”

L.I. 10 rº.

### **PIE DE CÁLIZ.**

Castrexe.

1687.

“Mas da por descargo y entrego a dicho Castrexe quarenta y siete reales que costo el pie del calix con lo que se le añadió y su echura.”

L.I. 11 rº.

### **INCENSARIO.**

1699.

“Mas veynte y dos Reales para ajuda de lo que costó un yncensario.”

L.I. 21 vº.

#### **CUCHARA DE PLATA.**

1729.

“Mas una cuchara de plata para el calis seis reales (...)”

L.I. 63 vº.

#### **COMPONER Y LIMPIAR CRUZ DE PLATA.**

1745-1746.

“Mas quarenta y dos reales de la conpusición y linpieza de la cruz de plata.”

L.I. 86 vº.

#### **COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1748-1749.

“Mas quinze reales de vellón de la conpusición y nuevo quebranco de la cruz de plata.”

L.I. 87 vº.

#### **CUCHARILLA DE PLATA.**

1766.

“Mas da una cucharilla de plata para el calix en la de Touriñán que costó 7 reales.”

L.I. 112 rº.

#### **AMPOLLAS DE PLATA.**

1766.

“Mas ciento quarenta y quatro reales y diez maravedíes importe de unas ampollas de plata para la iglesia de Touriñán en dos cajas, la una de ellas con su cordón de seda para la administración del Sacramento de Extremaunción.”

L.I. 112 rº.

#### **COPA DE PLATA.**

1771.

“(...) Para Touriñán una copa de plata para poner al pie del viril a fin de que sirva de cáliz, respecto no avía mas de uno en la yglesia de Touriñán con su patena también de plata, todo ello de peso de ocho onzas y dos adarmes y todo sobredorado por la parte interior; por el peso, por el dorado y por el trabajo de la copa y de la patena, trescientos y diez y ocho reales vellón.”  
L.I. 118 rº.

#### **SOBREDORAR COPÓN Y CRUZ DE PLATA.**

1774.

“Por sobredorar el copón que está en el sagrario o custodia de Touriñán, por toda la parte interior, juntamente con la cruz de dicho copón, también sobredorada.”  
L.I. 121 rº.

#### **AMPOLLAS PARA LOS SANTOS ÓLEOS.**

1788-1789.

“Ytem veinte y ocho reales que pago al Arcipreste de Nemancos por las ampollas para los santos óleos de dicho Arciprestazgo.”  
L.I. 132 vº.

#### **ALAJAS.**

1791. VISITA.

“Inventario de las alaxas. Una cruz de plata vieja, copón, relicario y dos calizes todo sobredorado, las ampollas de plata, medio viril (...)”  
A.H.D.L.I. 46 vº.

#### **CANDELEROS.**

1853.

“Ytem ciento veinte reales que costaron seis candeleros de pie redondo comprados en la capilla de Ánimas de Santiago para esta yglesia.”  
L.I. 215 rº.

### **CÁLIZ Y PATENA.**

1853.

“Quinientos veinte reales coste de un cáliz y patena dorados, su peso diez y ocho onzas, todo plata para idem.”

L.I. 215 rº.

### **CRUZ PARROQUIAL.**

1853.

“Nuevecientos reales coste de la cruz parroquial y nueve reales y dos cuartos mas por razón de su transporte desde Santiago son unidos nuevecientos nueve reales y ocho maravedíes.”

L.I. 215 vº.

### **CAJAS DE SACRAS Y EFIGIE DE CRISTO.**

Mayán.

1858.

“Sesenta reales que abonó a Mayan de Cee por las cajas para las tres sacras del altar y una efigie del Santo Cristo para dentro de la Sacristía.”

L.I. 216 rº.

### **INCENSARIO Y NAVETA.**

1859-1861.

“Yten compró para esta yglesia un incensario y naveta en ochenta reales.”

L.I 210 vº.

**COMPONER CAMPANA.**

1722.

“Ytem cinquenta y un reales que costó el abujerar la campana, poner la argolla para la lengua y el zepo con sus hierros.”

L.I. 42 vº.

**COMPONER CAMPANA.**

1723.

“Mas quatro reales que gasto en componer la campana”.

L.I. 43 vº.

**COMPONER BADAJO DE CAMPANA.**

1725.

“Y lo mesmo Real y medio de la composición del vadajo de la campana.”

L.I. 46 rº.

**COMPONER CAMPANA.**

1734.

“Mas dio en data catorze reales y medio de la conpusicion del veo, gramalleira y mas fierros de la campana.”

L.I. 66 vº.

**HACER CAMPANA.**

1731.

“Ytem más dio en data cien reales que llevó el maestro que hizo la campana por hallarse la que abía quebrado.”

L.I. 70 rº.

**CEPO DE CAMPANA.**

1731.

“Mas dio en dacta dos reales de vellón del maestro que cepo la campana.”

L.I. 70 rº.

#### **COMPONER BEO DE LA CAMPANA.**

1744.

“Mas quatro reales menos quartillo de la composición del veo de la campana”.

L.I. 82 vº.

#### **CEPO DE CAMPANA.**

Domingo de Castrexe.

1752.

“Mas dio en descargo dies y seis reales que pago a Domingo de Castrexe maestro de carpintaria por aver echo el cepo de la campana, componer caxones y rexas de los confesonarios (...)”

L.I. 92 vº.

#### **COMPONER CAMPANAS.**

Domingo de Castrexe.

1755.

“Iten dio en descargo quince reales de vellón importe del costte de un quadernillo digo que pago a Domingo Castrexe maestro de carpintaria y mampostería por los día que ocupo en componer las campas de dicha yglesia, y hacer estos otros reparos precissos, en cuia partida de los dichos quince reales ban inclusos quatro reales de una libra de jabón, que compró y un real de la cinta para la llave de la custodia.”

L.I. 96 rº.

#### **COMPONER CAMPANA.**

1762.

“Yten se le admiten sesenta reales los mismos que tubo de coste la compusición de la campana de la yglesia.”

L..I 104 rº.

#### **CEPO DE CAMPANA.**

1775.

“Como también da en data veinte y dos reales que gastó en echar el cepo a la campana digo en augerarla para reformarla es así en su uso.”

L.I. 124 vº.

#### **COMPONER CAMPANA.**

1788-1789.

“Últimamente da por descargo nueve reales y medio que importo la composición de la campana.”

L..I 132 vº.

#### **LLEVAR CAMPANA.**

1807.

“Mas se le pasan setenta y seis reales que pago al que condujo la campana viexa a Santiago y la bolbió nueva a Touriñán.”

L.I. 150 vº.

#### **COMPONER CAMPANA.**

1827.

“Cien reales que abonó al campanero en composición para que volviese a fundir la campana nueva que quebrantó luego que llegó a la parroquia.”

L.I. 184 rº.

#### **COMPONER CAMPANAS.**

1863.

“Campanas. Por quince arrobas y tres libras castellanas que peso la nueva a razón de diez reales libra tres mil setecientos ochenta de la campana quebrada su peso ciento diez y seis libras que a razón de cinco reales abonó el campanero, quedan contra los fondos de esta iglesia tres mil doscientos reales.”

L.I. 220 vº.

#### **CAMPANA MENOR.**

1863.

“Item por la campana menor que vino de Nemiña para esta iglesia, su peso 136 libras castellanas a ocho reales una según taxa del campanero mil y ochenta y ocho reales.”

L.I. 220 vº.

#### **CEPOS DE LAS CAMPANAS.**

García.

1863.

“Por día y medio que ocupó el carpintero García en preparar y ajustar los zepos de las dos campanas nueve reales y por hacer de su cuenta la puerta de la torre treinta reales unidos son treinta y nueve reales.”

L.I. 220 vº.



**NEMIÑA, San Cristobal.**

---

**ARCHIVO PARROQUIAL.**

I. Libro de Fábrica de San Cristobal de Nemiña. 1755-1884.

II. Libro de Fábrica de S. Martín de Touriñán. 1755.

**ARREGLOS EN LA PARED PARA COLOCAR LOS ALTARES.**

1879-1880.

"Item quince reales de jornales de un cantero por arreglar en la pared los huecos que ocupan las urnas de los altares colaterales para que estos ocuparan menos."

L.I. 169 rº.

### **RETOCAR SANTO CRISTO.**

1729. VISITA.

" (...) y se retoque el colettoral del Santo Xrisptto que se alla en dicha yglesia respectto se alla yndezente y corcomido (...)"

L.I. 48 vº.

### **COMPONER RETABLO.**

1766. VISITA.

“ (...) dicha yglesia de Nemiña cuio retablo hallo su merced bastante indecente, manda que el cura (insertando este Mandato) los correspondientes oficios políticos con el R.P. M. Abad de dicho Real Monasterio a fin de que concurra a la fábrica y composición necessaria de dicho ratablo para su decencia correspondiente como se espera de su conocido santo zelo y prudente proceder.”

L.II. 110 vº.

### **ENTERRAR IMÁGENES.**

1778. VISITA.

"Manda su merced que se entierren las ymagenes que están en el colacteral de el evangelio colocándose otras quando la fábrica tenga efectos (...)"

L.I. 99 rº.

### **HACER IMÁGENES DEL SANTÍSIMO CRISTO Y VIRGEN DE LOS DOLORES.**

1861.

"Quinientos reales por hechura o dibujo de las dos imágenes del Santísimo Cristo y Virgen de los Dolores que se veneran en el colateral de esta yglesia."

L.I. 156 vº.

### **RETABLO DEL COLATERAL.**

Manuel Nimo.

1861.

"Seiscientos reales que D. Manuel Nimo de Cee llebó por el retablo de dicho colateral."

L.I. 156 vº.

### **IMÁGENES DE S. ANTONIO Y S. ROQUE.**

1873-74.

"Seiscientos sesenta y cinco reales coste de las imágenes una de San Antonio y otras de San Roque pintadas."

L.I. 163 rº.

### **HACER ALTAR DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES Y DEL SANTÍSIMO CRISTO.**

1879-1880.

"Item mil setecientos ochenta reales que costo el nuevo altar con mesa, todo de madera de castaño y pintado a óleo con los correspondientes dorados."

"Item trescientos veinte reales para cuenta de los quinientos veinte que costo la nueva mesa del altar del Santísimo Cristo, de castaño y pintada, lo mismo que la anterior del altar de Nuestra Señora de Dolores, poniendo los doscientos restantes la yglesia de Touriñán por la mesa de cantería que tenía antes el referido altar del Santísimo Cristo de Nemiña y hoy se halla en el nuevo del Rosario de Touriñán por ser semejante a la del altar de San Antonio y San Roque."

L.I. 168 vº-169 rº.

**PINTAR SANTO CRISTO.**

1715.

"Doce reales de la pintura del Santo Cristo."

L.I. 30 vº.

**PINTAR SAN CRISTOBAL.**

1762.

"Yten dio en descargo ochenta y siete reales que con orden de dicho cura y vezinos, entregó para ayuda de pintar el glorioso San Christobal."

L.I. 84 vº.

**PINTAR RETABLO.**

1766-67.

"Mas dio por descargo ciento quarenta y cinco reales para ayuda de pintar el retablo de dicha yglesia."

L.I 91 rº.

**PINTAR SANTO CRISTO.**

1779-80.

"Ytem treinta reales de la pintura de la ymagen del santo Cristo."

L.I .101 rº.

**PINTAR RETABLO Y S. CRISTOBAL.**

1858.

"Mil trescientos reales invertidos en la construcción de la mesa del altar, pintura del retablo, reforma y pintura de la imagen de San Cristobal."

L.I. 154 vº.

**PINTAR IMÁGENES DEL SANTÍSIMO CRISTO Y VIRGEN DE LOS DOLORES.**

1861.

"Ducientos ochenta reales por la pintura de las dos imágenes<sup>47</sup>."

"Diez y nueve reales por traer de Santiago estas dos imágenes."

L.I. 156 vº.

#### **PINTAR RETABLO COLATERAL.**

1861.

"Ducientos reales coste de las pinturas que para dicho retablo se compraron en Santiago."

"Trescientos sesenta reales por jornales vencidos en dar las citadas pinturas sin hacer caso de ochenta y un reales de comedor dadas por un devoto a los tres hombres que en diez y ocho días dieron a temple estas pinturas."

L.I. 156 vº.

#### **PINTAR ALTAR MAYOR.**

1879-1880.

"Ytem doscientos reales que costo el retocar la pintura del altar mayor ya ennegrecido por el tiempo."

L.I. 169 rº.

---

<sup>47</sup> Se refiere a las imágenes del Santísimo Cristo y de la Virgen de los Dolores, citadas anteriormente.

### **CRUZ DE PLATA.**

1703. VISITA.

" (...) una cruz de plata que sea de buen tamaño (...)"

L.I. 26 rº.

### **RETOCAR CRUZ DE PLATA Y CÁLIZ.**

1745.

"Mas da y se le admite en descargo treinta y quatro reales de vellón que le llevaron por blanquear la cruz de plata y cáliz."

L.I. 67 rº.

### **COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1747.

"Mas dio en descargo y se le admitió quinze reales vellón que costó la compusion de la cruz de plata."

L.I. 70 rº.

### **COMPONER CRUZ DE PLATA.**

1748.

"Mas dio en descargo quinze reales vellón que costo la compusicion del nuevo rompimiento de la cruz de plata."

L.I. 70 vº.

### **CÁLIZ Y PATENA DE PLATA.**

1755. INVENTARIO.

"Hornatos y hacienda de la iglesia (...) un calix y patena de plata, una cruz de plata (...)"

L.I. 1 rº.

### **AMPOLLAS DE SANTOS OLEOS.**

1765.

"Yten se le admiten veynte y dos reales que gasto en esta forma, y diez reales de las ampollas de los sanctos óleos que con seis reales de las ampollas de los Santos Oleos, que con seis reales mas que gasto en haver ydo personalmente este mayordomo a la ciudad de Santiago por dichas ampollas y las de esta Parrochia de Touriñán son veynte y ocho".

L.I. 87 rº.

#### **AMPOLLAS DE PLATA.**

1766.

“ (...) y assi mismo se hagan dichas ampollas de plata (...)”

L.II. 110 rº.

#### **CRUZ.**

1767.

" (...) se emplearon en las alajas siguientes (...) una cruz. 24 reales."

L.I. 90 rº.

#### **CUCHARILLA DE PLATA.**

1768.

" (...) tres de una cucharilla de plata para el cáliz (...)”

L.I. 92 rº.

#### **CAJA DEL VIÁTICO.**

1774.

“ Por sobredorar en lo interior la caxa o relicario en que se lleva el viático a los enfermos.”

L.II. 121 rº.

#### **COMPRAR AMPOLLAS DE PLATA.**

1778. VISITA.



" (...) y compren ampollas de plata para los santos óleos (...)"

L.I. 99 rº.

### **CÁLIZ Y PATENA DE PLATA.**

1779. INVENTARIO.

"Ornatos y hacienda de la yglesia (...) un cáliz y patena de plata, una cruz de plata (...)"

L.I. 12 rº.

### **DORAR UN CÁLIZ.**

1791.

"Item noventa reales que importó el dorar un calix."

L.I. 110 vº.

### **CUCHARA DE PLATA.**

1791.

“Una cucharita de plata para el cáliz de Nemiña siete reales.”

L.II. 136 vº.

### **HACER CRISMERAS DE PLATA.**

1817. VISITA.

" (...) atendiendo a la pobreza de esta yglesia siempre que los vecinos la reparen de las faltas que quedan indicadas (...) y hagan chrismeras de plata (...)"

L.I. 125 vº.

### **PIE DE LA CRUZ PARROQUIAL.**

1831.

"Catorce reales coste del pie de la cruz parroquial."

L.I. 135 rº.

**INCENSARIO Y NAVETA.**

1841.

"Ciento quarenta y quatro reales del incensario y naveta."

L.I. 143 vº.

**CÁLIZ NUEVO.**

1852-53.

"Ciento ochenta reales con que se pago a la fabrica de Touriñán la plata de un cáliz viejo y que tenia y se refundió en el nuevo de Nemiña."

L.I. 153 vº.

**CÁLIZ Y PATENA.**

1860.

"Seiscientos veinte reales que costo un cáliz y patena, su peso diez y nueve onzas de plata, para esta yglesia."

L.I. 156 rº.

**CORONA DE LA VIRGEN.**

1861.

"Treinta y cuatro reales de la corona o diadema de la Virgen con su tornillo".

L.I. 156 vº.

**COMPONER LA ROSCA DE UN CÁLIZ.**

1868-1872.

"Diez y siete reales de doce purificadores para esta iglesia y nueve para la composición de la rosca de un cáliz veinte y seis reales."

L.I. 161 rº.

**COPÓN CON PIE DE PLATA.**

1874-75.

"Ochocientos catorce reales coste de un copón de aluminium blanco con pie de plata dorada, cuatro candeleros y una cruz de igual metal (...)"

L.I. 163 rº.

**HIERROS PARA LA CAMPANA.**

1707.

" (...) quinze reales y medio de los fierros que se hicieron para la campana."

L.I. 30 rº.

**COMPONER LA CAMPANA.**

1719.

"Mas treinta y seis de componer la campana".

"Mas siete reales y medio de las gramalleiras della."

"Mas once reales de la asistencia que tubo el maistro que conpusso la canpana (...)"

L.I. 34 rº.

**COMPONER LA CAMPANA.**

1750.

"Yten da en descargo ocho reales vellón que costo la conpusición de la campana de la Parrochia de Nemiña."

L.I. 74 vº.

**COMPONER CAMPANA.**

1768.

"Mas dio por descargo y se le admiten veinte y seis reales importe de unos fierros de la campana y salario del herrero que la compuso."

L.I. 92 rº.

**CEPO DE LA CAMPANA.**

1783.

"Ytem ocho reales del cepo que se puso a la campana."

L.I. 102 vº.

**COMPONER CAMPANA.**

1799-1803.

"Se le admiten ciento y quarenta reales de la composición de la campana de la yglesia según recibo del maestro."

L.I. 115 vº.

#### **HACER EL CEPO DE LA CAMPANA.**

1807-1809.

"Asimismo pago y se le admiten onze reales que costo el zepo y ponerla a dicha campana".

"Mas se le abonan ochenta y quatro reales que costó la conducción de la campana viexa a Santiago y debolber la nueva a Nemiña."

"Asimismo pago este mayordomo quinientos quarenta y cinco reales vellón que tubo de coste la campana vieja quebrada en su fundición cuio peso harán tres arrobas y dos libras y aora la nueba es de tres arrobas y diez y siete libras y media haciendo el maestro también recibido en pago dicha campana viexa."

L.I. 119 rº.

#### **CAMPANA NUEVA.**

Josef Francisco Serna.

1809.

" (...) entregó este fabriquero (...) a Don Josef Francisco Serna maestro campanero de la ciudad de Santiago doscientos y ochenta reales vellón de lo que se le debe por la campana nueva (...) "

L.I. 118 rº.

#### **CAMPANA NUEVA.**

1863-1867.

"Por la nueva campana colocada en el año ultimo en la espadana de esta iglesia, su peso 217 libras castellanas a razón de diez reales libras, su importe 2.170 reales y rebajando 1.088 reales valor de las campana; que de la de Nemiña fue para la de Touriñán, su peso 136 libras castellanas, a razón de ocho reales libra según tasas del campanero quedan contra los fondos de

la fabrica de Nemiña mil y ochenta y dos reales."

"Item cuarenta y siete reales y trece maravedies, valor de cuarenta y cuatro libras y tres cuartas de hierro a razón de nueve cuartos libra para el veo, argollas, abrazaderas y clavos de la campana."

"Seis reales de un día que el carpintero ocupo en justar el cepo y colocar la campana en la espadana."

L.I. 159 rº.

**VILLASTOSE, San Ciprián.**

---

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO.**

I. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1273. 1791.

II. Libro de Visitas. Nemancos. Carpeta 1148. Mazo 3º. 1825-1903.

## **CAPILLAS DE LA IGLESIA.**

1791. VISITA.

“(…) Sin embargo de que al lado de la epístola, y en su coletoral, se nota estar fundada una capilla colatiba mediante ni tiene capellán ni renta, esta la decencia de este altar, a cuenta de la yglesia y cofradía; abaxo de esta se halla la de Nuestra Señora del Rosario de Patronato lego de los Pazos (...) no se hizo de reedificar dicho altar por lo que se da comisión al cura para que procure por los medios conduzientes obligar al patrono a que cumpla con la fundación. También al lado del Evangelio ay otro colecttoral en que esta fundación una capilla colatiba que no tiene capellán ni renta y corre la reedificación de este altar que esta decente por cuenta de los devotos del Rosario y Don Vizente Ferrer.

Abaxo de esta ay una capilla de Nuestra Señora de la Concepción que se halla mui indecente y por lo mismo ocupada por la yglesia con sus trastos; (...)”

A.H.D.L.I. 41 rº.

## **ESPADAÑA.**

1888. VISITA.

“S. Cipriano de Villastose (...) Hay una espadaña en la iglesia de mi cargo y es única porque en ella no hay más torres; esta espadaña tiene dos campanas (...) Marzo de 1888”

A.H.D.L.II. s.nº.



**ALAJAS.**

1791. VISITA.

“Inventario de alaxas. Tres calizes por dorar copón y relicario también por dorar ampollas y cruz viexas grande de plata (...) ocho candeleros y la mas trastería necesaria en la yglesia.”

A.H.D.L.I. 40 vº.

**DORAR Y COMPONER CÁLICES, COPÓN Y RELICARIO.**

1791. VISITA.

“Mandatos. (...) se mandaron dorar y componer tres calizes, copón y relicario (...)”

A.H.D.L.I. 41 rº.

© Eva M<sup>a</sup> López Añón

\*\*\*\*\*